

50 años de la
Facultad
de Artes

50 años de la
Facultad
de Artes

**30 años de la reapertura
de la carrera de Cine**

40 años de Democracia

50 años de la Facultad de Artes : Universidad Nacional de La Plata / Daniel Belínche... [et al.]; coordinación general de Florencia Suarez Guerrini; dirigido por Daniel Belínche; fotografías de Guillermo Sierra; ilustrado por Carlos Servat; Juan José Kaufmann. - 1a edición especial - La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes, 2023.

230 p. : il. ; 22 x 15 cm.

Edición para Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-2315-8

1. Bellas Artes. I. Belínche, Daniel, dir. II. Suarez Guerrini, Florencia, coord. III. Sierra, Guillermo, fot. IV. Servat, Carlos, ilus. V. Kaufmann, Juan José, ilus.

CDD 700.71

Editorial Papel Cosido

Facultad de Artes / Universidad Nacional de La Plata

Calle 8 Nro 1371 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar>

editorialpapelcosido@gmail.com

Diseño: Dirección de Diseño y Realización. DCV Ana Paula Bozzolo, DCV Agustina Fulgueiras, DCV Lucía Pinto

Coordinación editorial y edición: Florencia Suárez Guerrini

50 años de La Facultad de Artes es propiedad del autor y de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Primera edición: 2023

ISBN 978-950-34-2162-8

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11723

Impreso en Argentina-Printed in Argentina

No se permite la reproducción total o parcial, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sin el permiso previo y escrito de la editorial.

Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Presidente

Dr. Martín López Armengol

Vicepresidente Área Académica

Dr. Fernando Tauber

Vicepresidente Área Institucional

Dra. Andrea Varela

Secretaría de Arte y Cultura

Prof. Mariel Ciafardo

FACULTAD DE ARTES

Decano

Dr. Daniel Belinche

Vicedecano

DCV Juan Pablo Fernández

Secretario General

Lic. Emiliano Seminara

Secretario Institucional

Lic. Francisco Viña

Secretaria Académica

Prof. Graciana Pérez Lus

Secretario de Planificación, Infraestructura y Finanzas

Lic. Carlos Merdek

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretaria de Vinculación con la Industria

DI Ana Bocos

Secretaria de Extensión

Prof. Victoria Mc Coubrey

Secretario de Posgrado

Prof. Santiago Romé

Secretario de Producción y

Contenido Audiovisual

Prof. Martín Patricio Barrios

Secretario de Arte y Cultura

Lic. Carlos Coppa

Secretario de Programas Externos

Prof. Nicanor Martínez

Secretario de Relaciones Institucionales

Sr. Juan Mansilla

Secretario de Asuntos

Estudiantiles

Prof. José Gallo Llorente

Directora de Diseño y Realización

DCV Ana Paula Bozzolo

Directora de la editorial

Papel Cosido

Lic. Florencia Suárez Guerrini



índice

- 9 Prólogo
- 13 **Historia y agenda**
- 14 **Imágenes en el aniversario**
Daniel Belinche
- 28 **El tiempo de la pedagogía**
Graciana Pérez Lus
- 34 **Los orígenes del Centro de Arte de la UNLP**
Mariel Ciafardo y
Natalia Giglietti
- 48 **Arte y docencia antes del exilio. Entrevista a García Cancilini**
Berenice Gustavino,
Lucía Savloff y Marina Panfili
- 64 **Nicola Costantino, entre el archivo y la vida**
Paola Cortes Rocca
- 82 **¿Nuestros textos están deseando a alguien? Entrevista a Martín Kohan**
Manuela Belinche, Mnemo Leonardi
y Florencia Suárez Guerrini
- 110 **Formas Breves del Arte**
- 115 **Memorias de la Facultad de Artes**
- 116 **Departamento de Artes Audiovisuales / 30 años de la reapertura de la carrera de Cine**
- 117 **Nuestra carrera de Cinematografía**
Carlos Vallina

- 136 **Recuperación, restauración y cuidado de nuestro patrimonio audiovisual: una tarea de costura**
Marianela Constantino
- 141 **El hiato y la memoria. Las películas recuperadas de la carrera de Cinematografía**
Gabriela Andrea Fernández
- 158 **Departamento de Estudios Históricos y Sociales**
- 159 **Patrimonio vivo: Dinky**
Elena Sedán, Pilar Marchiano y Daniela Leoni
- 165 ***Galga rusa* de Máximo Maldonado o la misteriosa fidelidad de los perros**
Federico Ruvituso
- 170 **Departamento de Artes Visuales**
- 171 **Aníbal Carreño. Soy del Sur**
Juan Carlos Romero. Decir/
hacer/gritar/multiplicar
Margarita Paksa. Soy lago,
paisaje luna y continente
Elena Sedán, Carola Berenguer, Mariana Veneziano y Magdalena Milomes
Ilustraciones: Carlos Servat y Juanjo Kaufmann
- 192 **Departamento de Diseño en Comunicación Visual**
- 193 **Roberto Rollié**
Equipo de la Cátedra Rollié. Taller de Diseño en Comunicación Visual 2 a 5
- 198 **Departamento de Sonido**
- 199 **Detrás de la puerta de vidrio. Del Laboratorio a la carrera y Departamento de Sonido**
Juan Martín Albariño, Pablo Balut, Julieta Sigismondi y Amalia Beistain
- 204 **Departamento de Música**
- 205 **Mariano Etkin**
Cecilia Villanueva
- 210 **Departamento de Diseño Industrial**
- 211 ***Escribe un desafío para tu asignatura en vistas a los próximos 10, 20, 50 años***
Roberto Abait, Roxana Garbarini y titulares de las cátedras de DI
- 218 **Departamento de Diseño Multimedial**
- 219 ***Marcas en la memoria de la carrera. Homenaje a Uriel Rubilar***
Alejandro Maitini, Christian Silva y María Elena Reyes
- 225 **Facultad de Artes en imágenes**

Prólogo

Hace 50 años, el 14 de septiembre de 1973, la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata se transformaba en la Facultad de Artes y Medios Audiovisuales. Al erigirse en Facultad, nuestra Casa alcanzaba el rango más alto que una unidad académica podía tener dentro de la universidad. En un mismo movimiento, el cambio de denominación daba señales firmes de la nueva concepción de arte, y de enseñanza del arte, que el centro de estudios buscaba impulsar, en el contexto más amplio de replanteo de la educación superior en su relación con el campo popular. Así, el término *Bellas Artes*, con todas las connotaciones que aluden a una producción cultural elitista, clasicista y europeizante, fue reemplazado por el de *artes*, que en su ser plural incluía también a los medios audiovisuales y dejaba la puerta entreabierta para que pudieran ingresar también otras manifestaciones estéticas contemporáneas. Si bien en 1974 la vieja concepción fue restituida, y durante 45 años se mantuvo la designación de Facultad de Bellas Artes, en 2019, por iniciativa del equipo de gestión de la Facultad, se resolvió en el Consejo Superior de la UNLP un nuevo cambio de denominación. Desde entonces, nos llamamos Facultad de Artes, nombre que recupera el sentido abierto, popular y contemporáneo de 1973.

Con esta publicación queremos homenajear el primer cincuentenario de la Facultad, identificar los temas y las figuras señeras de nuestro campo profesional, reconocernos como institución, celebrarnos como comunidad.

El volumen está organizado en dos partes. La primera de ellas reúne un conjunto de artículos que abordan distintos aspectos del programa académico y político de nuestra institución. Daniel Belinche, decano de la Facultad de Artes, traza un recorrido histórico que pone el foco en algunos episodios destacados de la vida institucional, desde su fundación hasta la actualidad, y en su relación con la historia nacional y la cultura popular. En ese tránsito, reflexiona sobre los saberes, materiales y recursos que hacen a la especificidad de lo artístico, nuestro lenguaje común. También indaga acerca de las dimensiones que en el último tiempo han marcado el derrotero académico, desde los avatares administrativos ocasionados por el SIGEVA, hasta la gestión de los cuerpos que impusieron la clases virtuales durante el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio. Graciana Pérez Lus, secretaria de Asuntos Académicos, aborda el problema del tiempo en relación con la pedagogía. A partir de allí, se pregunta por aspectos concretos de la enseñanza, como la carga horaria de los planes de estudio y el tiempo destinado a las clases magistrales, y por otros, vinculados con las dimensiones ética, política y estética. Mariel Cifardo, secretaria de Arte y Cultura de la UNLP, y Natalia Giglietti, prosecretaria de esa unidad, relatan minuciosamente el proceso que condujo a la creación del Centro de Arte de la UNLP. La convergencia de decisiones políticas y acciones llevadas adelante por el gobierno nacional, y por las gestiones de la UNLP y la Facultad de Artes, logró que la producción artística tuviera un espacio propio dentro de la Universidad, una institución abierta a toda la comunidad, con una programación contemporánea y de calidad. El equipo de investigación dirigido por Berenice Gustavino presenta la entrevista realizada al antropólogo y crítico cultural Néstor García Canclini, quien fue profesor de la ESBA y de la reciente FAMA, de 1971 hasta 1975, cuando fue cesanteado de su cargo poco antes de exiliarse definitivamente en México. Su testimonio ofrece una descripción cabal del panorama institucional de la época, atravesado por la escena artística, las corrientes culturales y la creciente

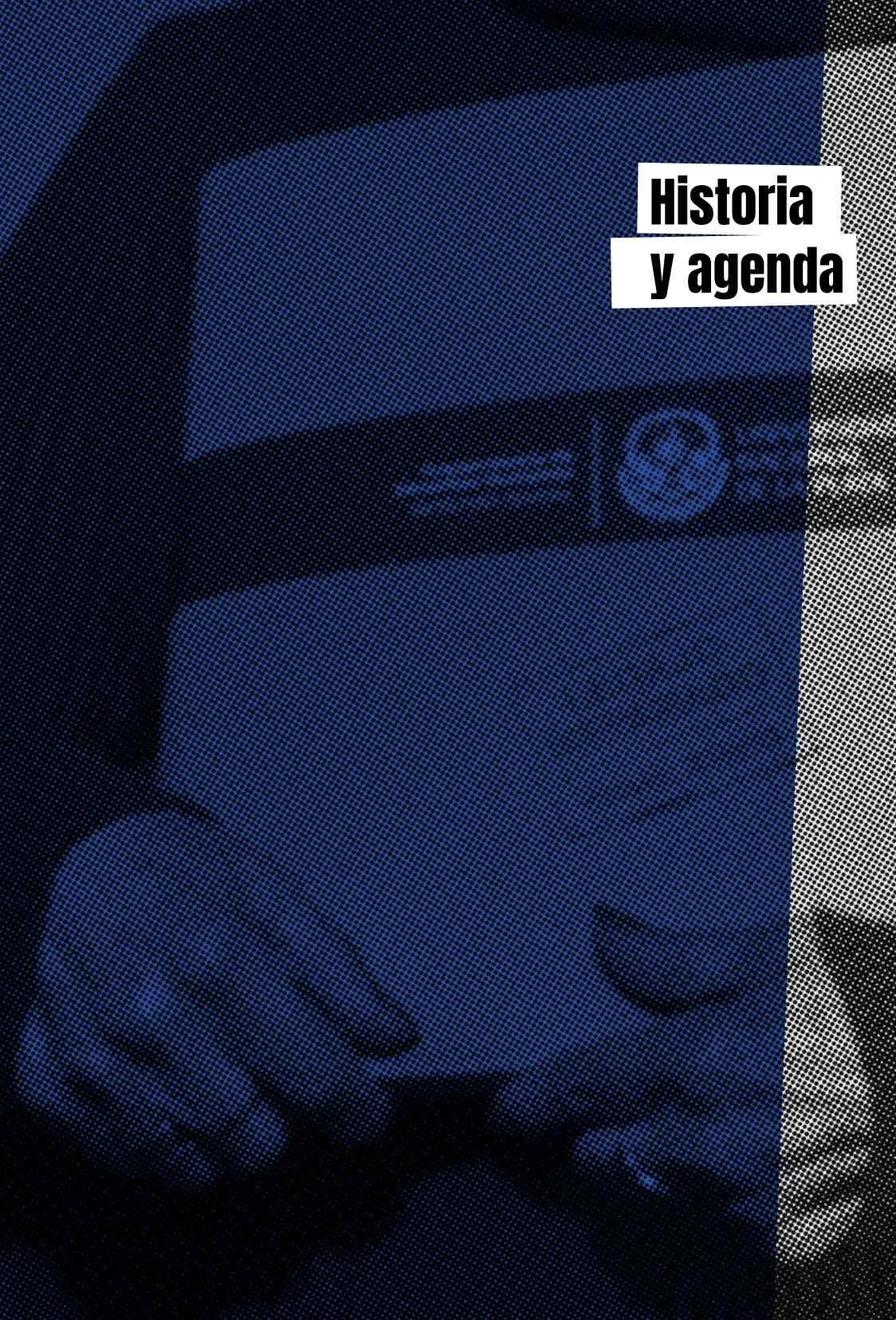
violencia represiva en La Plata, a mediados de los setenta. En otra entrevista, realizada por la Dirección de Escritura y la editorial Papel Cosido, el escritor y profesor Martín Kohan reflexiona sobre la escritura, la docencia y la investigación. Kohan cuestiona el interés exclusivo dado a los protocolos de la escritura académica y las exigencias del sistema de investigación y, comparte su propia experiencia, en su transitar dentro y fuera de la academia como recurso creativo. Finalmente, en vistas a la reciente carrera de Fotografía, inaugurada este año en la Facultad, invitamos a participar en la publicación a Paola Cortes Rocca, estudiosa de las intersecciones entre imagen fotográfica, literatura e historia argentina. En su artículo, analiza una serie de Nicola Costantino que alude a algunas obras destacadas de la historia del arte, en torno a la apropiación como práctica de la estética contemporánea.

La segunda parte del libro está dedicada a las Memorias de la Facultad.

En ocasión de los 30 años de la reapertura de la carrera de Cinematografía, otro acontecimiento remarcable que se suma al homenaje, el volumen incluye una conferencia que Carlos Vallina, profesor y actor fundamental en la campaña por la reapertura de la carrera, luego de haber sido cerrada por la dictadura, pronunció ante los ingresantes de este ciclo lectivo. En la misma sección especial, la actual directora de la carrera, Marianela Constantino, comenta las políticas institucionales que se están llevando a cabo para la conservación y difusión de los materiales audiovisuales que fueron resguardados cuando la carrera se declaró extinta y fue clausurada durante la última dictadura cívico eclesióástica-militar. En el mismo sentido, introduce el artículo en el que Gabriela Fernández narra con detalle el proceso de recuperación de las películas que se habían perdido o deteriorado.

En esta sección, desde una mirada cercana, afectiva y vital, los Departamentos de las distintas carreras

recuperan anécdotas, objetos, espacios y perfiles de docentes que, por distintos motivos, son significativos para quienes integramos esta comunidad y nos reconocemos parte de la misma historia.



Historia y agenda



Imágenes en el aniversario

Daniel Belinche

Decano de la Facultad de Artes.

Universidad Nacional de La Plata

El 14 de septiembre de 1973 el Consejo Superior de la Universidad Nacional de La Plata aprobó la creación de la Facultad de Artes y Medios Audiovisuales.¹ Su prólogo fue extenso. Comenzó a tomar forma institucional en 1905, el año en que nacieron Sartre y González Tuñón, Ángel Villoldo estrenó *La morocha* y Henry Matisse su cuadro *Jeune femme en robe japonaise au bord de l'eau* [Mujer joven vestida de japonés junto al agua], en el Salón de otoño de los Campos Elíseos de París. Las vanguardias y el arte popular urbano enmarcaban, en medio del alzamiento radical ante la política del presidente liberal Quintana, la apertura de la Escuela Superior de Ciencias Naturales, Antropológicas y Geográficas, con su accesorio Bellas Artes y Artes Gráficas. La crónica

difusa de esos primeros talleres habla de unos pocos (40) estudiantes dispuestos a reproducir lo más exactamente posible los modelos vivos característicos del clasicismo.

Esta historia es una historia de mudanzas: el Museo, el Teatro Argentino, la vieja casona de 53 y 11, el ex Jockey Club, la cancha de básquet de la AMIA, fueron albergues provisorios e inadecuados. El programa de ese taller lejano incluía Dibujo Geométrico, Lavado y Sombreado, Dibujo Cartográfico y Relieve, Dibujo del Natural y Modelado, Dibujo de Arte y Pintura y Caligrafía y entre los docentes destacaban Martín Malharro y Roberto Bergh Mans. Recién en 1924 alcanzaría el estatus de Escuela Superior.

En todo comienzo gravita algo de absurdo y de incierto. Aquella fundación tuvo lugar casi a escondidas y así lo señala su mote de *acesorio*. Mientras en Europa el campo teórico ubicaba a la imagen en el centro de su concepción de la historia², los fenómenos demográficos y técnicos que derivarían en la cultura de masas, la radio, la fotografía y el cine preludiaban la irrupción del arte urbano de masas. Las instituciones de enseñanza artística que surgieron bajo la estética del clasicismo y a la sombra de la ciencia moderna tardaron más de 60 años en aceptarlas. Cuando los jóvenes investigadores actuales intentan inscribirse en los

programas oficiales advierten que esa sombra está lejos de disiparse. La enseñanza del arte y su historia, como ha notado Didi-Huberman, no es un proceso lineal sin interrupciones, ni da cuenta de un saber fijo.

El anacronismo con la época del arte canónico contribuyó a la separación entre las *carreras serias*, a cargo del conocimiento, y las *expresivas*, cuyo objeto era la belleza, una perspectiva que ya no daba de comer. Es una explicación posible de la pena que asalta a nuestras familias cuando anunciamos la elección de la música o la pintura como profesión a futuro. La omisión del arte en el canon que regía la academia domesticada derivó en epígonos que todavía tensionan y reciclan el debate entre la reproductividad auxiliar de la ilustración positivista gráfica y la autonomía de la *expresión artística* como prioridad de la enseñanza.

Esas siete décadas darían material de sobra para una segunda versión de *Ante el tiempo. La historia del arte y el anacronismo de las imágenes* (Didi-Huberman, 2006). Las tradiciones que hoy conviven ya estaban presentes en sus marcas de origen. La industria cultural, la persistencia de la belleza universalista, la búsqueda de innovación formal, convivían y amplificaban las dificultades para delimitar un campo específico.

En 1909 se creó la carrera de dibujante cartógrafo. En el 1924 se legalizó la creación de la Escuela Superior de Bellas Artes y se colocó la piedra fundamental del edificio de plaza Rocha recién concretado en 1936 luego de una toma de la escuela para reclamar por mejoras edilicias. En el camino se abrieron carreras de Música, Diseño y Cine y llegaron a dictarse cursos de dibujo para obreros. Esas innovaciones, reflejos de la etapa avanzada de la modernización cultural que buscaba certificar la agonía de la vieja representación teológica del mundo, coexistió con carreras de órgano, clases de latín, canto gregoriano y maestro de capilla.

Las teorías pedagógicas que penetraron en la educación artística, como las derivadas del movimiento escolanovista, comulgaron con la idea de desarrollar la enseñanza en función de los intereses del niño y habitaron de manera más o menos explícita en las corrientes de orden constructivista, *la expresión libre*. Muchas veces confluyeron con la idea del artista genial, innato y de píscis, el elegido, recién confrontada masivamente por la irrupción de un colectivo altamente politizado en los sesenta. Esa irrupción posibilitó su ingreso a la educación superior universitaria. Como advierte Nicolás Casullo (2017) —en la línea de Habermas y también de

Max Weber— la modernidad, «ese proceso de racionalización histórica que se da en Occidente que conjuga y consume el desencantamiento del mundo instituido por las imágenes religiosas, míticas y sagradas» (p.16), no se despliega como un devenir orgánico que va dejando atrás un surco vacío, sino como un movimiento pendular en cuya capilaridad caben la Iglesia, el hombre nuevo revolucionario y el artista innato, Pablo Picasso y Bugs Bunny. Basta echar una ojeada a algunos anuncios académicos de la Escuela Superior. En 1948 la propaganda del ingreso al Bachillerato era esta:

Cada individuo viene al mundo y, modesta o ilustremente, cumple sumisión en la vida. Algunos nacen con ciertos dones superiores, raros, en los que parece florecer la estirpe. Son seres destinados a la gloria. Una impetuosa obcecación los lleva, a veces instintivamente, a cumplir su destino. ¿No contraría usted las “rarezas” de sus hijos? ¿Ha pensado en la responsabilidad que implica una vocación frustrada? La moderna psicología y la propia historia del arte pueden advertirle. El arte posee la grandeza que resulta de cavar en el ideal hasta alcanzar la verdad inasible. Por eso es tortura y misión. Por eso también es tan necesario como el pan: el verso-

cae al alma como al pasto el rocío.
Ninguna sociedad puede prescindir de goce que proporciona la obra artística. ¿Ha pensado usted que sus hijos pueden ser los llamados, tal vez los elegidos?
(Nota de la Escuela Superior de Bellas Artes a los padres, 1948, Archivo Facultad de Artes, UNLP)

En 1973, en el contexto atravesado por el retorno a la democracia y la vuelta de Perón, docentes y estudiantes esbozaron un Plan que cuestionaba la naturalización de esa herencia universalista de las Bellas Artes. A pesar de las limitaciones y los desacuerdos, alumbró un programa atento al mundo contemporáneo, a América Latina y a la integración de campos disciplinares. Asumía la necesidad de que los estudiantes advirtieran que los mecanismos del mercado y el peso de las prácticas habituales de la enseñanza tradicional, condicionaban la integridad ética de quienes elegían al arte como proyecto y en paralelo procuraban trabajar sorteando concepciones endógenas y elitistas. Se discutía el peronismo, la izquierda, Cuba, las vanguardias estéticas y las políticas, el tango y el arte pop, el realismo, la abstracción. Una concepción anticolonialista, siempre pretérita en la literatura liberal, que arañó en ese período la contemporaneidad sustraída durante décadas.

En su nombre cabía parte de la historia reciente: *Facultad de Artes y Medios Audiovisuales*. En los primeros años el Plan se condensaba en un área básica que desgranaba luego hacia cada orientación. Duró poco. Esa atmósfera de notable participación y masividad fue abortada inicialmente con la intervención a la Universidad, el golpe de Estado de 1976 y su respuesta brutal. La dictadura militar, además de secuestrar decenas de docentes, nodocentes y estudiantes, no reparó en sutilezas estéticas. Cerraron las carreras de Cine y Muralismo con el mismo decreto que Piano y Violín. Eliminó los concursos docentes, prohibió la actividad gremial y sus elecciones, aranceló el ingreso y volvió a instalar una idea del arte anacrónica ligada a la belleza, igualmente impoluta y atemporal. La imagen más nítida de ese tramo es la de un edificio vacío. Es bueno tenerlo presente en estos días de augurios privatistas.

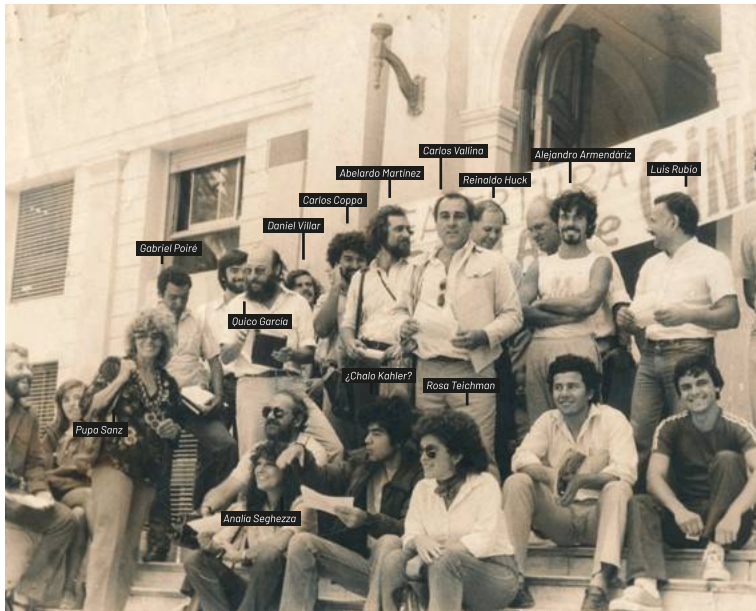
Se ha teorizado en las ciencias sociales y la filosofía la cuestión de la continuidad y la discontinuidad de la historia. Tengo la sospecha de que la historia del arte y de su enseñanza se puede comprender mejor desde el registro de esa discontinuidad. Tuvimos una democracia herida que a pesar de todo restituyó derechos, concursos, centros de estudiantes, elecciones. Relato de un devenir conocido y fracturado.

Aquello que Benjamin denomina «un quiebre sobre la continuidad de la historia» y opera como recuerdo, como memoria involuntaria. Lo omitido en cada golpe, en cada cierre de carreras, retornó como imagen convertida en concepto operatorio y no como un mero soporte iconográfico, en línea con la lectura de Didi-Huberman.

Otra vez la democracia, maltrecha y condicionada pero emergente. En el 84, contigua a la réplica del *Moisés*,

durante la fervorosa elección estudiantil, flotaba una pintura hecha a mano con la frase extrañamente anacrónica en estos días «el enemigo no es el arte abstracto sino el imperialismo». No existía el marketing de las remeras actuales.

En la fotografía, que muestra un grupo de docentes de la carrera de Cine en la puerta de la Facultad reclamando su reapertura, se condensa el punto de partida de sucesivas reparaciones.



Coordinadora Pro Reapertura de la Escuela de Cinematografía de La Plata (1984). Agradecemos a Carlos Coppo la identificación de los nombres en la fotografía.

Los gobiernos populares que impulsaron, entre otras cosas, importantes avances en infraestructura,

brindaron a partir del 2004 los ámbitos para albergar cambios curriculares, teóricos y culturales

plasmados en una etapa de crecimiento sostenido. Al ex distrito militar se lo renombró homenajeando a Néstor Fonseca, militante popular desaparecido durante la dictadura. Se crearon en esos años las carreras de Música Popular, Muralismo y Arte Público Monumental, la Editorial Papel Cosido, el Doctorado en Arte Contemporáneo Latinoamericano y más adelante las carreras de Sonido, Fotografía y el Centro de Arte Universitario entre otros logros que explican, al menos parcialmente, una explosión de la matrícula que no deja asombrar por su magnitud. De aquellos 40 estudiantes de dibujo pasamos a 17.000 inscriptos en la Facultad actual.

Algunos de los axiomas impuesto por el Estado represivo siguen en pie, por estos días, reciclados en la campaña electoral de la derecha, ya no camuflados en posturas pretendidamente neutras y desideologizadas sino explícitas como caricatura al acecho para devastar la investigación y la enseñanza. En el seno de esos sectores persiste el rechazo al acceso masivo, y conciben que la esfera de pertenencia del arte es la de los museos y los actos protocolares, negándole entidad como un área específica del conocimiento al tiempo que reciclan el falso debate entre especialización extrema y divulgación. Aunque su discurso no es tan refinado.

En el acto de restitución de los legajos 2019

Un joven sube al escenario para recibir el legajo de su padre (ex alumno de la Facultad) desaparecido en dictadura. Parece una persona austera y tímida. Gira su rostro y se detiene en las imágenes proyectadas sobre las paredes del auditorio, recuperadas de las latas del cine de la resistencia. Para la sorpresa general dice en voz baja: «Es la primera vez que lo veo a mi papá en movimiento». Todavía conmueve relatarlo. El azar, o las fisuras del tiempo, hicieron coincidir imágenes de movilizaciones rescatadas en las viejas películas en la que padre e hijo se encontraron una mañana. La mañana en que la Facultad, ante una multitud, rescató parte de su historia.

Hoy, en la Facultad de Artes persisten inquietudes parecidas a las que aquejaban a aquellos compañeros: las tensiones entre lo popular y lo académico, lo regional y lo universal, el pasado y el futuro, el arte que vendrá y su incidencia en el entramado social. Pero los verdugos que secuestraron y asesinaron a nuestros mejores hombres y mujeres, a quienes probablemente estarían aquí con nosotros, deben saber que aquellas amputaciones irreparables no triunfaron y que en las carreras clausuradas estudian miles de jóvenes.

Entre la democracia y la pandemia

Ese cambio comenzó a gestarse mucho antes. Los sucesivos debates políticos tuvieron su correlato teórico. Al giro cultural, comunicacional, y de fuerte sesgo semiótico de los 80, le sucedió una impronta más cercana a la poética, a la elaboración de imágenes ficcionales y una mayor precisión en torno a los contenidos fundamentales que el arte enseña. Aunque resulte fatigoso, todavía es necesario establecer con más rigor la especificidad y los rasgos comunes de nuestras disciplinas. Tiempo, espacio, forma, ritmo, textura, plano, material, metáfora, entre otros, son contenidos que atraviesan nuestras carreras y permiten articular, sobre todo en la educación obligatoria, una secuencia orgánica. Digámoslo con una voz ficticia tonante y argentina: la primavera, la vaca o la guerra entre Rusia y Ucrania, no son contenidos del arte aunque puedan señalar un punto de partida desde donde abordar otras cuestiones.

Dijimos que la imagen es vital para los pensadores más lúcidos del siglo XX, no solo para explicar la historia del arte, sino la historia en la vastedad de sus dimensiones.

Esas imágenes nacieron asociadas a lo visual como la manera que tiene el objeto de aparecer en la conciencia o la conciencia de dar-

se un objeto. Un acto sintético más próximo a la percepción que a la cosa percibida. Habitualmente ese término remite a *imitación*. Su raíz es indo-europea. *Aim* significa imitar una representación visual que replique la apariencia de un objeto real o ideal estructurado como un lenguaje interior. En esa tradición — la de la copia— ni las palabras ni las formas musicales calificaban como tales, porque carecían de corporeidad material.

Pero otra acepción derivada de imagen es *imaginario*. Podemos concebir lo inexistente —la voz de un extraterrestre, una obra aún no compuesta— que encuentra su núcleo en el inconsciente y su cadena de significantes. Entre el 2005 y el período actual, se consolidó, en los programas de estudio y en el campo de la investigación, una línea tan atenta a las cuestiones sociopolíticas como a su contrapartida formal. El núcleo teórico no se ubicó en el modo en que el contexto se refleja en el arte sino en como éste, a través de sus producciones, interviene en la vida en todas sus esferas. A la pregunta ¿qué me dice esto? se añade ¿cómo muestra esto?

**La calle vacía. El silencio.
Los peces en el río**

Otra vez en sintonía con la ampliación de ciertas imágenes sobre

otras que permanecen latentes, en el comienzo de la cuarentena mi madre comentaba, con cierto deslumbre, que los ríos de Venecia se habían llenado de peces de colores, que muchos animales retornaban a sus hábitats naturales y que, en un solo mes de confinamiento, el planeta se había vuelto más puro. Un retorno inesperado al siglo XVII, antes de las máquinas, casi antes del universo urbano contemporáneo, donde lo externo a la ciudad estaba fuera del mundo. Entre el rechazo inicial y sorprendente de las derechas que luego clamaron por la vacunación y el desconcierto de los pensadores críticos -bastó leer los reportajes a Agamben- el tiempo parecía transcurrir lentamente, y profesores y estudiantes incorporamos hábitos tan virtuales como hogareños. La ciudad vacía, el alcohol en gel, el código para ingresar al Zoom³ que a veces olvidábamos y nos obligaba a repetir la operación.

Cuerpos

Nietzsche conjeturó en el siglo XIX que el problema de la humanidad moderna consistía en haber tocado todo con las manos demasiado pronto, en perder el pudor, esa sensación que imprime lo inasible, de respeto por lo otro. Advertía así sobre los riesgos que implicaba conocerlo y controlarlo todo para perder

el miedo a lo sagrado, lo mágico y lo misterioso. Era el nuevo reinado de la razón. Este vínculo estrábico entre arte y ciencia todavía gravita cuando llenamos el SIGEVA o no encontramos la clave adecuada para consignar aquello que íntimamente nos llena de orgullo -una canción, una muestra, el diseño de una marca que se hizo famosa-, más allá del devaluado apotegma que reza «otros datos de interés».

Entre la frase de Nietzsche y las cámaras apagadas durante las clases virtuales transcurrieron 130 años. La consecuente ausencia del cuerpo se profundizó durante los días aciagos del virus. Las cosas, escribió Nicolás Mavrikis, fueron sustituidas por la pantalla y el orden digital. Y, como propone Byung-Chul Han (2021), «para ello ya no se necesitan las manos». Si la era digital reemplaza al cuenco de la mano, aquello que parece haber trazado el primer sendero hacia la cognición desde su languidez, más blanda que la garra o la pezuña, pero capaz de asir y sobre todo de soltar y tomar distancia, si esa guardada hoy es el mouse o la tecla que enciende y detiene automáticamente, habitamos, según el muy leído y criticado filósofo coreano, el mundo de la *no-cosa*. Es posible que la virtualidad ofrezca una presencia debilitada, sin volumen. Intocable. Una presencia/ausencia. La ausencia de los cuerpos.

Una rápida ojeada a Facebook, Instagram y cualquiera de las plataformas en boga denotan la fugacidad, la exhibición, el voyerismo, el estereotipo, junto a breves intervenciones originales, ingeniosas que a menudo transforman ese espacio dirigido y condicionado por el capitalismo financiero anónimo en un colador, por cuyas fisuras se fugan resistencias y poéticas que lo subvierten. A propósito de las nuevas imágenes, varios psicoanalistas —entre ellos Silvia Ons— han notado que el goce de esta época se nutre de la revelación de la trastienda de la vida, lo que está *por detrás*, la fascinación por los *backstages*.⁴ Es curioso entonces que uno de los argumentos esgrimidos tanto por docentes como por estudiantes para justificar la indiferencia virtual se haya fundado en la pérdida de intimidad, mientras gran parte de ese universo expone permanentemente su vida privada. Los efectos del poder de la imagen se hacen sentir en la condensación de lo ficticio y lo verdadero. Lo que somos y lo que vemos que somos o lo que podemos ver de lo que somos. Las relaciones ver/ser visto, percibir/ser percibido se despliegan en imágenes, poderosas y atadas a las significaciones que introducen en el cuerpo a través de una cadena de significantes. Entonces, esta pantalla poblada de camaritas mudas, ¿tendrá su

propio pasado?, ¿esto ya ocurría en las clases presenciales? Las y los estudiantes no estaban de espaldas pero ¿tendrían sus propias cámaras apagadas?, ¿cuántas veces habré apagado mi propia cámara?

Si la contradicción, si la ruptura es la razón que vuelve inteligible las relaciones humanas, la desmaterialización que proponen las redes opera como la negación de la negación. Al respecto opina Mavrakís, a propósito de la postura del muy de moda Han:

Los “Me gusta”, los “corazones”, los “compartidos” y los “vistos” que intercambiamos no son más que narcisismo distribuido por usuarios que, al mismo tiempo, son cada vez más segmentados, filtrados y moldeados por la lógica narcisista de las redes. El círculo de confirmación mutua y celebratoria que nos repite que somos las mejores versiones posibles de nosotros mismos cierra a la perfección. Hay vidas, incluyendo carreras profesionales súbitas y exitosas, atadas a la reputación que se construye con el narcisismo digital. Pero Han dice algo más: lo único “inteligente” del teléfono inteligente es que gracias a la complacencia narcisista con la que nos nutre cada interacción digital, este “capitalismo del Me gusta” no tiene que temer ninguna

resistencia. Es la permisividad del "capitalismo del Me gusta" lo que anula cualquier confrontación. Pensemos en una "cosa" conocida como la noche. La noche ya no existe. Silicon Valley la está aboliendo con el "scrolling" hipnótico en redes sociales y el "bingewatching" (las maratones de series). Para los trabajadores de la seguridad informática, hace un buen rato que no existe tal cosa como la noche porque internet nunca se apaga.

Lo que señala Mavrakis cuando retoma a Han, la ausencia de negatividad, remeda a Gramsci y sus notas desde la cárcel: el poder no tiene por qué asumir una forma de coerción y su estrategia consiste en presentarse como si no lo fuera.

Volvamos a Didi-Huberman, cuando rechaza la separación entre la dimensión emocional y la intelectual. Las imágenes y las palabras van juntas. «Uno habla y mira a los ojos» (Macon, 2014). La cuestión de la emoción es central. No existen las emociones puras como no hay pensamientos aislados separados de la emoción, ni imágenes que no se fulguren en algún tipo de movimiento que brota. Ese movimiento es dialéctico y evita que la imagen muera.

Tú me hablas de capacidad de verdad, y yo lo que digo es que esa capacidad de verdad hay que

temporalizarla, hay que entender que sólo ocurre en momentos muy breves. Lo dice Benjamin: es un destello, un destello momentáneo, que dura sólo un instante. Y eso es lo que me interesa. Hace poco he acabado un texto sobre la imagen como mariposa. Si realmente quieres verle las alas a una mariposa primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina. Una vez muerta, y sólo entonces, puedes contemplarla tranquilamente. Pero si quieres conservar la vida, que al fin y al cabo es lo más interesante, sólo veras las alas fugazmente, muy poco tiempo, un abrir y cerrar de ojos. Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que sólo nos muestra su capacidad de verdad en un destello (Romero, 2007).

Durante la pandemia era difícil mirar a los ojos. ¿Cómo mirar a los ojos si del otro lado no hay ojos que nos miren? ¿cómo capturar ese destello si nada fulgura en su reverso? ¿Se mirarían a los ojos en esas clases de dibujo del museo? Por eso las imágenes son tan difíciles de analizar si se las sitúa únicamente en su dimensión racional o se las somete a una operación de control. La proximidad con ellas activa lo sensitivo y la distancia lo amortigua. Es una mirada sin cuerpo que se niega a sí misma. *La no cosa*.

Solemos añadir cualidades a lo deseado o a lo amado. Por lo tanto, la subjetividad agrega y la noción elaborada deja de ser natural y meramente representativa. Esta ya era una discusión de 1905. De-seamos que nuestros estudiantes nos escuchen y nos miren. Y la indiferenciada fábrica interior del inconsciente no tolera la pantalla oscura. Aunque no deja de ser una imagen construida es, también, en cierto modo, una imagen destruida. En esa edificación, en lo evocado, interviene una dimensión compositiva que encuentra sus raíces en el inconsciente. Y la subjetividad, como se sabe, se construye con otros y otras.

El tiempo pasó. Aparecieron las nuevas prácticas que se adaptaban a las circunstancias y aprendimos a compartir pantalla, a ser hospedadores, levantar una manito amarilla para pedir la palabra y, sobre todo, a observar con resignación cómo, luego de un éxito parcial y efímero en la primera ventana, las siguientes se iban poblando de cuadraditos inmóviles que solo consignaban el nombre del usuario, a veces de un pariente, otras veces de su seudónimo, salpicados con alguna *selfie* congelada, como testigo inerte de un instante que captura la manifestación espacial de un hecho temporal. La frase *estar conectado* adquirió en esos días extraños una carnadura diferente.

Estar conectado con la cámara ennegrecida y estática accionaba interrogantes nunca respondidos. ¿Qué pasará del otro lado de la pantalla? ¿Alguien oficiará de mudo testigo de nuestros devaneos? ¿Estará en su trabajo, dando de comer a su niña, haciendo el amor apasionadamente con el micrófono en silencio? ¿Estará en pijama mirando los goles de Messi, un programa de cocina, regando las plantas del jardín, o en otra clase? ¿Estará en alguna parte?

Y antes, antes de la pandemia, en el aula, en el mismo espacio y en el mismo tiempo ¿Habría estado ahí, conectado? ¿Es la conexión desconectada un fenómeno nuevo, producto de estos cuerpos ausentes o el reflejo diferido de una alienación anterior? ¿No estaremos construyendo una memoria nostálgica que nos devuelve un recuerdo deformado, el recuerdo de cuando éramos felices en el aula de lo que nunca ha sucedido? La desconexión no es propiedad de las cámaras silenciosas.

Así como la lectura individual de un texto define un tiempo propio y una direccionalidad del sentido que no requiere necesariamente del otro, la oralidad sin cuerpo, la oralidad desmaterializada que nos deja estar al mismo tiempo en muchas pantallas solo deviene en otros y su respuesta adquiere cierta

presencialidad. Uno está adentro del mundo que narra. Cuando esa construcción ficcional que es dar clases y, en particular, clases de arte, se queda sin respuesta, la ausencia nos lleva a repetir, a corroborar o preguntar: ¿se entiende?, ¿hay alguna duda, un comentario, un gesto, algo humano? Silencio. Entonces vamos por la continuidad o por la repetición. Y si compartir pantalla no nos traiciona, si se escucha, si no se congela y nos caricaturiza en la quietud de una mueca ridícula, repetimos. Uno repite para no recordar. Esas repeticiones no tienen que ver con las circunstancias. Entonces la narrativa puede tratarse de recordar compulsivamente una escena y reconstruirla lo más detalladamente posible tratando de ser simpáticos, cálidos, versátiles, ingeniosos, claros, pedagógicos, comprensivos, austeros y humildes. Nuevo silencio. La virtualidad ha desnudado, -en ocasiones literalmente- distintas posturas que se vislumbran en las pantallas -pocas- encendidas. Gente que acaricia su gato, tiene un bebé aupa, está en su trabajo, en el auto, en el baño, recostado, tomando un té, discutiendo con su pareja y, de vez en cuando, por un descuido hemos sido testigos indiscretos de una sabrosa discusión marital o una receta de cocina. «Por favor mantengan los micrófonos apagados y enciendan las cámaras». Se escucha un perro. «Alguien tiene el

micrófono prendido». En la pantalla 3, casi completamente a oscuras, un joven con auriculares ensaya sin que la situación lo perturbe.

Se adivina el parpadeo

Volver, sigue cantando Gardel. Con la frente marchita, pero con la frente al fin y al cabo. Hemos vuelto. No fue fácil. Hubo casos en los que ese mundo privado, entre paréntesis, el de la clase en el living o en la cama, se desplazó hacia el espacio del aula. Entonces, parte de ese micro universo privado disputó su continuidad. Y hemos tenido en las aulas mascotas, parientes, gente descalza o durmiendo, en una suerte de metáfora hogareña inserta en un ámbito que no le pertenece. Algunos, tristemente, se fueron.

Como tantos retornos esperados antaño, fue un retorno resistido y celebrado en la misma medida. Volvimos a pensar en las imágenes extraviadas y en sus distintas formas de configurar sus apariencias. La imagen estética implica una intención compositiva que la realidad no tiene. Su trama enhebra de un modo diferente el acto de la producción. La trama sonora es sucesiva: deviene en recuerdo y anticipación. La imagen fija presupone una construcción simultánea de lo perceptual. La literatura reconstruye y destruye ese hábito.

En el espacio físico —sonoro, visual, táctil— las relaciones son arbitrarias. En el espacio poético son deliberadas y suspenden su afuera.

Es un tema inagotable que supera con holgura la modestia del texto breve. La reconsideración de la imagen poética en términos de investigación y enseñanza parece trazar un posible itinerario hacia concreciones educativas más plenas. Una consideración final: si la imagen está, junto al lenguaje verbal, en el centro de las subjetividad, y si su elaboración presupone la experiencia previa y, en el caso del arte, la mayoría de esas experiencias implican al cuerpo en toda su dimensión, en el empleo de sus técnicas, operaciones y procedimientos ¿cómo es posible encauzar este circuito de manera virtual? Y si la evaluación es proceso y resultado, ¿cómo evaluar a quien nunca vimos?

Tal vez sea tiempo de que la enseñanza del arte, nunca evaluada en una prueba nacional, siempre sumergida en los márgenes, en otros campos de interés, ocupe un lugar más relevante. La superación del yugo verbal, entendida la palabra como un mero soporte material del concepto, que elimina las diferencias y funciona como abstracción por generalización, tal vez permita acceder a aquellos ámbitos que exceden lo visual, y entender la producción y el análisis de imágenes

ficcionales poéticas como una posibilidad más —no la única— para producir y distribuir conocimiento. Es un puente posible en el diseño y la concreción de políticas educativas que ayuden a mitigar reiterados fracasos. Para eso, tendremos que volver a encender las cámaras.

Referencias

Casullo, N., Foster, R. y Kaufman, A. (2017). *Itinerarios de la modernidad: corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad*. Eudeba.

Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora.

Han, B.-C. (2021). *No cosas. Quiebres del mundo de hoy*. Taurus.

Macón, C. (31 de octubre de 2014). Georges Didi Huberman. Yo no sé lo que es el arte. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/georges-didi-huber-man-yo-no-se-lo-que-es-el-arte-nid1739946/>

Mavrakis, N. (2020). *Byung-Chul Han y lo político*. Prometeo.

Ons, S. (2016). *Amor, locura y violencia en el siglo XXI*. Paidós.

Romero, P. (2007). Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman. *Revista Minerva*, 5.

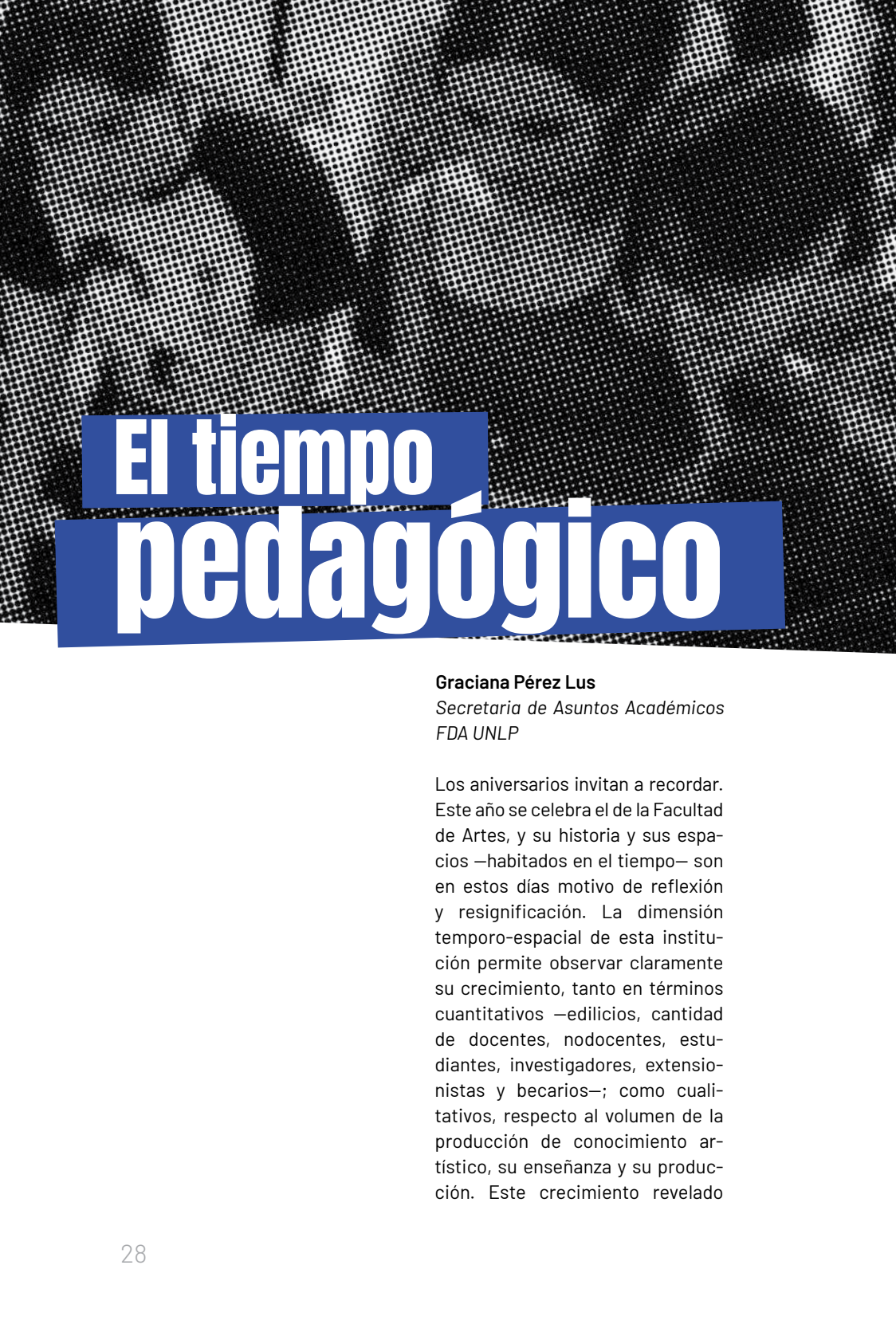
Universidad Nacional de La Plata; Facultad de Artes. (1976). *Facultad de Bellas Artes en su 70 aniversario 1906 -12 de febrero- 1976*, UNLP.

1 Buena parte de los datos reunidos en este artículo se tomaron de la publicación producida por la Biblioteca de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata «Facultad de Bellas Artes en su 70 aniversario 1906 -12 de febrero-1976».

2 Para ampliar se sugiere leer Georges Didi-Huberman (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora.

3 Zoom es un servicio de videoconferencias en línea. Fue la plataforma más utilizada para sostener la continuidad educativa ante el contexto de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio por COVID 19 (ASPO), medida dispuesta por el gobierno nacional entre 2020 y 2021.

4 «La impulsión por exhibir fotos con procacidades sexuales, los chismes artísticos (proliferan los programas “especializados” en ese rubro)[...] En otro orden, lo mismo se revela en el deleite por sondear qué hay detrás de la vida de un gran hombre –y no me refiero a un “famoso” sino a alguien destacado en el campo cultural–, qué secreto guarda, cuáles son sus debilidades, sus aventuras libidinales, etc. Con el pretendido lema de hacer aparecer los aspectos más humanos de las figuras relevantes, subyace el placer mórbido de rebajar la imagen, metafóricamente, “mostrar su trasero”, igualarlo al de todos» (Ons, 2016, p.83).

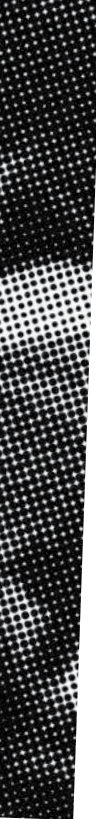


El tiempo pedagógico

Graciana Pérez Lus

*Secretaria de Asuntos Académicos
FDA UNLP*

Los aniversarios invitan a recordar. Este año se celebra el de la Facultad de Artes, y su historia y sus espacios —habitados en el tiempo— son en estos días motivo de reflexión y resignificación. La dimensión temporo-espacial de esta institución permite observar claramente su crecimiento, tanto en términos cuantitativos —edilicios, cantidad de docentes, nodocentes, estudiantes, investigadores, extensionistas y becarios—; como cualitativos, respecto al volumen de la producción de conocimiento artístico, su enseñanza y su producción. Este crecimiento revelado



en la creación de nuevas carreras de grado y de posgrado, de nuevos institutos de investigación y de la Editorial Papel Cosido, por ejemplo; no ha hecho más que expandir el campo de conocimiento artístico, su producción y su enseñanza.

El tiempo lo mismo que el espacio, en tanto dimensiones humanas, trascendentes y omnipresentes, se encuentran tanto en la forma y el sentido del conocimiento, como en las expresiones del ser y estar en el mundo. Nada puede experimentarse o concebirse sin tiempo y espacio; las religiones, las ciencias, las artes, la filosofía y la pedagogía dan cuenta de ello.

Existe un tiempo objetivo, medido en años, desde la antigua Babilonia a nuestros días, a partir de la unidad generada por esos 365 días, con sus noches, que demora la tierra en dar la vuelta al sol. Un tiempo segmentado y medible en segundos, minutos, horas, que transcurre de manera lineal y abstracta en Occidente, el *tiempo tirano*. Y, por otro lado, tenemos un tiempo subjetivo, en el que la vida se desenvuelve entre sensaciones, pensamientos, acciones, emociones: «esta clase se me pasó volando» o «pensé que nunca más me iba a salir ese acorde».

El tiempo objetivo y el subjetivo van entrelazados en la vida, en el conocimiento, en el arte y en la pedagogía.

Conforman un tiempo pautado y colectivo, el del aula, poblada de tiempos de transcurrir subjetivos que pueden sentirse eternos o fugaces como un rayo, según cada quien y sus circunstancias situadas.

Un tiempo para enseñar a todxs

Juan Amós Comenio ya expresaba en su *Didáctica Magna* en 1632 que el arte de enseñar todo a todos, necesita un método organizado en el tiempo del reloj. Un tiempo objetivo de sentido colectivo, medido y necesario, expresado en las definiciones de ciclos educativos para la enseñanza y el aprendizaje de conocimientos consensuados y validados, como el de los sistemas educativos del Estado, por ejemplo. El tiempo de duración de los niveles educativos obligatorios y terciarios, objetivados en los diseños curriculares de educación inicial, primaria, secundaria y superior, que pautan las horas destinadas a cada disciplina, en algunas escuelas con espacios específicos —el laboratorio, la sala de arte, el gimnasio—; el tiempo expresado en las efemérides, por ejemplo, el de los actos escolares. Y, también, el tiempo del recreo, con sonido de campana o de timbre, tiempo de patios; o el tiempo de salir de la escuela a la calle, vuelta a casa, el tiempo libre o de perder el tiempo según estándares eficientistas.

El tiempo de duración de los niveles de la educación común obligatoria se ha extendido, durante los siglos xx y xxi, al compás de la explosión demográfica y la ampliación de derechos de los gobiernos populares. Pero en las universidades, la duración de los planes de estudio ha tendido a reducirse en la cantidad de horas. En la Universidad Nacional de La Plata, en general, y en las carreras de nuestra facultad, por ejemplo, desde las últimas décadas del siglo xx a lo que va de este siglo, la gran mayoría de las carreras pasaron de seis a cinco años. Propensión a la disminución de la carga horaria que se acentúa al tiempo que crecen los trayectos de posgrado.

En relación con la duración de los planes de estudio de la educación artística es interesante considerar una cuestión que requeriría un capítulo aparte para su análisis, pero es importante señalar: el tiempo destinado en los planes de la educación obligatoria es llamativamente menor, en la cantidad de horas, al de las trayectorias de largo alcance tanto en colegios universitarios, como en la educación artística de la modalidad en la provincia de Buenos Aires. Sin adentrarnos en la observación acerca del carácter subsidiario del arte hacia otros campos disciplinares considerados *más importantes* para los niveles obligatorios (Terigi, 2012), surgen

preguntas: ¿Por qué estas escalas? ¿Es el tiempo necesario de la experticia en las técnicas lo que extiende los planes de la educación artística específica? En la música y en la danza podemos observar que esta extensión de los trayectos formativos está asociada al desarrollo evolutivo de la infancia y juventud como etapas indispensables para la adquisición de las habilidades de la disciplina. ¿Ocurre esta cuestión en otros campos disciplinares?

El tiempo de lxs sujetxs y el aprendizaje

Sin lugar a dudas, las obras de la psicología de la educación han hecho un aporte fundamental a la pedagogía en relación al tiempo de los aprendizajes. Es por demás conocida la influencia de Jean Piaget y su definición de la evolución del desarrollo y los aprendizajes de la infancia en etapas, en la planificación de la enseñanza.

Otro psicólogo ineludible en el tema es Lev Vigotsky, que con su concepto de zona de desarrollo próximo volvió la mirada hacia la pedagogía y la centralidad de los aprendizajes para el desarrollo psico-cognitivo. En esta zona, el tiempo es más que el espacio mismo que el término sugiere, o, en todo caso, la concepción del tiempo del autor —¿por su origen ruso quizás?—

se vuelve más oriental que europea y se interpreta en función de aquello que acontece en el sujeto en un tiempo y un espacio.

En ambos autores el tiempo subjetivo del aprendizaje es una variable fundamental a tener en cuenta para la enseñanza.

La dialéctica temporal como unidad pedagógica y dimensión experiencial

«Vivimos en el tiempo que vivimos y no en algún otro tiempo, y sólo extrayendo en cada tiempo presente el sentido pleno de cada experiencia presente nos prepararemos para hacer en el futuro...»
Experiencia y educación, John Dewey, 1938.

En Dewey encontramos una filosofía que sustenta la necesaria dialéctica temporal como unidad pedagógica, el tiempo objetivo del reloj consensuado y colectivo, y el subjetivo de cada ser humano. Para el autor, la diversidad de intervenciones docentes en la enseñanza, de sujetos que aprenden y de objetos de conocimientos, son una dimensión experiencial temporal de continuidad expresada en una propuesta que conlleva ritmo y equilibrio, enhebrando experiencias educativas pasadas con las propuestas de la clase presente para habilitar experiencias futuras. El tiempo en la planificación de

los momentos de las clases, las secuencias didácticas y los cronogramas, como estrategias de promoción de experiencias educativas, deben tener en cuenta la interacción entre las condiciones objetivas y subjetivas del tiempo. Esto es, un tiempo pedagógico que vas más allá de las condiciones subjetivas, pero no corre detrás de los contenidos y objetivos de la enseñanza. Por otro lado, y volviendo sobre la cita de Dewey «vivimos en el tiempo que vivimos», pareciera haber un amplio consenso respecto a la velocidad en la que transcurre el tiempo en este siglo, la brevedad que requieren los formatos comunicacionales para su circulación, y la dificultad de sostener la atención en formatos de tiempos largos da cuenta de ello. ¿Cuántas horas resiste una clase magistral en el siglo XXI? ¿Y un taller, puede prolongarse seis horas? La interacción simultánea de un tiempo en el mundo concreto y el tiempo de las redes han revolucionado la temporalidad educativa en muchos aspectos —pandemia mediante—, y sin lugar a dudas el acceso a la información ha aumentado notablemente la disponibilidad de textos y archivos. Pero las horas, días y noches de preparar las clases, evaluar trabajos y exámenes, no pareciera distar mucho de los de un siglo atrás. Así como tampoco pareciera haberse alterado

la cantidad necesaria de horas de estudio o dedicadas a la producción de obras y proyectos para el aprendizaje.

El tiempo de la emancipación

En el maestro Paulo Freire encontramos otra muestra del tratamiento dialéctico pedagógico del tiempo. En *El grito manso* (2016), obra póstuma derivada de sus conferencias en la Universidad del Comahue en los años noventa, señala los elementos de la situación educativa: un docente que enseña, un estudiante que aprende, un espacio y un tiempo. Un tiempo al servicio del conocimiento y el saber, y por lo tanto al servicio de ideales, porque los saberes no son neutros y representan intereses:

Mientras les hablo, yo como docente tengo que desarrollar en mí la capacidad crítica y afectiva de leer en los ojos, en el movimiento del cuerpo, en la inclinación de la cabeza. Debo ser capaz de percibir si hay entre ustedes alguien que no entendió lo que dije, y en ese caso tengo la obligación de repetir el concepto en forma clara para ubicar a la persona en el proceso de mi discurso. (p.40)

Una buena clase tiene un tiempo y un ritmo con momentos más dinámicos y otros más introspectivos, y cuenta con la habilidad docente

necesaria para generar intervenciones pautadas, y muchas veces espontáneas en función de la situación dada. La experiencia educativa que plantea la pedagogía de Freire es la experiencia emancipatoria, una direccionalidad de la educación hacia la emancipación del pensamiento, una direccionalidad política, estética y ética: ser más, con otros, en el mundo.

Referencias

- Comenio, J. A. (2000). *Didáctica Magna*. Porrúa.
- Dewey, J. (2004). *Experiencia y educación*. Editorial Biblioteca Nueva.
- Freire, P. (2016). *El grito manso*. Siglo Veintiuno Editores.
- Piaget, J. e Inhelder, B. (1978). *Psicología del niño*. Ediciones Morata.
- Treigi, F. (2012). Nuevas reflexiones sobre el lugar de las Artes en el currículum escolar. En Frigerio, G. y Diker, G. (comps). *Educación (sobre) impresiones estéticas*. Editorial Fundación La Hendija.
- Vigotsky, L. (1995). *Pensamiento y lenguaje. Teoría del desarrollo cultural de las funciones psíquicas*. Editorial Fausto.





El centro de Arte de la UNLP: un recorrido por su historia

Mariel Ciafardo y Natalia Giglietti

Secretaría de Arte y Cultura UNLP

Prosecretaría de Arte y Cultura UNLP

La Dirección de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) puede trazarse como un primer antecedente para la creación del Centro de Arte, en el sentido de poner en evidencia la

necesidad de contar con un espacio dedicado a las artes en el contexto de la Presidencia de la Universidad. Sin embargo, la aparición concreta y factible de esta idea a partir de la creación de la Prosecretaría de Arte y Cultura en 2010¹, es decir, lo que habilitó el poder no solo pensarla, sino activar estrategias precisas para dar cuenta de su alcance y trascendencia, se dio porque se presentaron un conjunto de situaciones entrelazadas. Entre ellas, la voluntad política de un gobierno nacional de favorecer el desarrollo de la universidad pública y la decisión conjunta de las autoridades del Rectorado y de la Facultad de Artes (FDA) de la UNLP de intervenir de manera contundente en el campo académico desde la especificidad de los conocimientos y saberes del campo artístico.

En su primer año de existencia, la Prosecretaría organizó la 1ra Biental Universitaria de Arte y Cultura en el marco de los 200 años de la Revolución de Mayo, contexto que propició una semana de actividades artísticas y culturales en torno al papel de la Universidad en el Bicentenario. Junto con la Facultad de Artes, la Prosecretaría de Arte y Cultura programó una semana de exposiciones, talleres, charlas y espectáculos artísticos propuestos desde las cátedras de las distintas carreras y con la participación de destacados artistas del país.

En los años siguientes, hasta 2014, se crearon numerosos programas artísticos que tuvieron como sede el neoclásico edificio de la Presidencia de la UNLP. *Arte en el patio*, *Break!*, *Rectorado en escena*, *Presente continuo*, *En 2tiempos*, entre otros, fueron los nombres de los ciclos de las diferentes áreas artísticas que se presentaron sostenidamente durante esos cuatro años. Se dio continuidad, además, a la Biental Universitaria de Arte y Cultura con las dos ediciones siguientes. Si se repara no solo en la magnitud, sino en la perspectiva contemporánea que instalaron estas propuestas no quedan dudas de que el imperioso objetivo de evidenciar la importancia y la significación de un lugar propio para las artes estaba en pleno proceso.

En simultáneo, y ante la puesta en valor y la refuncionalización del edificio conocido como *Tres Facultades*, en el marco del Plan de Obras impulsado por la UNLP, se avanzó, en primer lugar, en el análisis de la distribución de los usos que se proyectaban para un módulo edilicio de nueve pisos de altura que, en principio, no contemplaba un sector destinado para el arte y la cultura. En segundo lugar, se determinó la localización precisa y las dimensiones que tendría el Centro a través de la elaboración de proyectos que no solo debían justificar los propósitos de un plan de semejante envergadura,

sino determinar un programa de necesidades arquitectónicas y de un presupuesto para adecuar y equipar cada una de las salas que se habían fijado inicialmente. En este periodo, se relevaron otras instituciones culturales del país y del extranjero con características similares y se definieron los espacios para cada disciplina artística, atendiendo a las peculiaridades que los usos de cada sala requerían.

Este proceso permitió, en junio de 2014, el cumplimiento de un objetivo central de la FDA: la jerarquización del área dentro de la estructura de la Universidad al obtener el rango de Secretaría de Arte y Cultura, un impulso inédito que posicionó a las artes en el mismo nivel de importancia que otras disciplinas tradicionalmente legitimadas. La conformación de la Secretaría, a cargo de Daniel Belinche, se inscribió en un antecedente cercano:

la creación del Ministerio de Cultura de La Nación², presentando una oportunidad única en lo que referido a la articulación de proyectos y programas, vinculación institucional y apoyo a las producciones locales con proyección nacional e internacional. Se propusieron, a su vez, acciones desde el ámbito universitario que estuvieron vinculadas al respaldo, a la promoción y a la generación de políticas culturales con aquellas instituciones que fomentan la capacidad de producción, crecimiento y distribución equitativa de los bienes culturales.

En ese marco, se realizó la pre-inauguración del Centro de Arte, en septiembre de 2015, que consistió en un recorrido por las plantas aún en construcción a través de diferentes intervenciones artísticas, un modo de visualizar y de materializar la indiscutida relevancia simbólica del futuro espacio [Figura 1].



Figura 1. Pre-inauguración del Centro de Arte de la UNLP (2015)

Además, en estos años se avanzó en el diseño de los espacios, en la formulación de la identidad visual y de la señalética, en la compra de equipamiento y en los requerimientos técnicos más rigurosos.

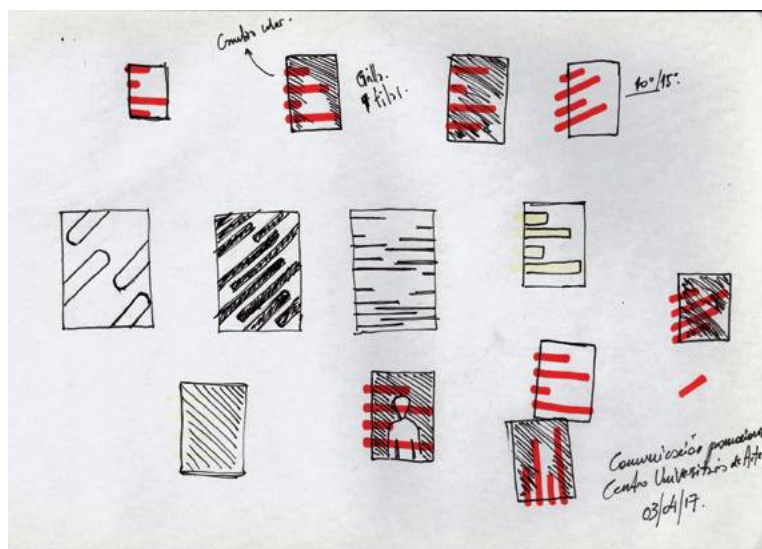
La proyección del espacio

Uno de los ejes centrales, en lo que concierne a la proyección del Centro, fue la necesidad de alcanzar los estándares básicos y profesionales de una institución cultural que no tuvo antecedentes ni comparación en la ciudad. Hasta ese momento, no existió una iniciativa tan contundente de construir un espacio de semejante escala para las artes, como sucedió, por ejemplo, en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, la Universidad de Buenos Aires o en la Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires.

Esta etapa estuvo atravesada por las decisiones a tomar respecto a los nuevos usos del edificio. Los sectores que fueron asignados al Centro no eran un cubo blanco ni respondían a las características de un teatro a la italiana o a los requerimientos mínimos para una adecuada proyección audiovisual y una apropiada emisión de sonido y puesta de luces. Eran espacios muy abiertos, muy amplios, con mucha luz, en los cuales el sonido ambiente se filtraba, sobre todo, en las primeras plantas las que, a su

vez, al balconear sobre los pisos inferiores, provocaban una fusión visual, sonora y lumínica que es muy bella para ciertas exposiciones y recorridos, pero bastante limitada para cierto tipo de producciones, en especial, para las convivencias entre diferentes actividades. Los pisos del subsuelo tenían los problemas inversos: eran bastante más oscuros, más pequeños y con techos muy bajos y, por momentos, fue complejo vincularlos simbólicamente y concretamente con los niveles superiores, con ese despliegue en bandejas que parecen casi tocarse que es lo más característico y peculiar del Centro. De hecho, la marca proyectada posteriormente por los diseñadores responde a estas singularidades [Figura 2].

La tensión que se planteó oscilaba entre adaptarse y explorar la peculiaridad que ofrecía el espacio, o bien forzarlo a ajustarse a una estructura que se pareciera al imaginario tradicional que se tiene de un museo, un teatro, un cine o una sala de conciertos. Esto último requería, por un lado, cerrar aberturas, compartimentar la amplitud de los ambientes, obturar el intercambio con el entorno urbano, etcétera, y, por otro, la pérdida de las marcas históricas que latían en cada zona del edificio y el predominio de un programa de actividades que privilegiara producciones más convencionales.



**CENTRO
DE ARTE
UNLP**

Figura 2. Pablo Tesone, Inés Ward y Diego IbañezRoka (2017). Bocetos y marca del Centro de Arte de la UNLP

Luego de largas discusiones al interior del equipo, se decidió enfatizar en las flexibilidades que habilitaban estas características inusuales e introducir, en la medida de lo posible, modificaciones que no las alteraran, pero que al mismo tiempo respetaran ciertas pautas y estándares ineludibles en lo que refiere a una exhibición y a una presentación profesional, rigurosa y de calidad de las producciones artísticas contemporáneas en sus diversos lenguajes y mixturas. Por eso, en la actualidad, conviven en el Centro ciertas salas que admiten

poéticas más elásticas y menos habituales con otras que obedecen a propuestas en las que son imprescindibles ciertas condiciones ambientales, lumínicas y acústicas tradicionales.

No obstante la remodelación del edificio *Tres Facultades*, renombrado posteriormente Sergio Karakachoff, y su resignificación simbólica, persisten detalles de ese pasado oscuro y sombrío que nos resistimos a olvidar y que todos aquellos visitantes que pasaron sus años estudiando o dando clases allí

traen a la memoria y la *siembran* en cada recuerdo compartido. Inaugurado en la última dictadura cívico militar, su materialización pesada, gris, de subsuelos sin luz y de pasillos asfixiantes representó uno de los símbolos más contundentes del poder que ejerció el terrorismo de Estado sobre la educación superior en la Argentina. De allí que estas *presencias ausentes* dadas, quizás, tan solo por indicios, aparezcan de manera latente apenas se lo recorre. Por ejemplo, la sala B, destinada a la exhibición de obras de artes visuales, es el lugar que más contiene y conserva las huellas de ese pasado y en el que todavía se pueden percibir, en ciertos rasgos sutiles, como en la carpintería de las ventanas, lo que fue la Biblioteca de las Facultades de Humanidades y de Psicología. En este sentido, la muestra *Un museo como una novela eterna* (2018), curada por

Jimena Ferreiro, invocó ese uso anterior de la sala y lo tomó como punto de partida para presentar la producción de un conjunto de artistas cuyas obras se inscriben en los intercambios recíprocos entre la imagen y la palabra. También, la exhibición *Grupo Escombros. Estética de la solidaridad* (2020), con curaduría de Rodrigo Alonso, permitió volver a montar *El hombre en llamas* (1996), una pieza que el Grupo exhibió suspendida en el vacío de los tres niveles de lo que fue el hall del edificio [Figura 3]. En un emplazamiento cercano y de un modo similar, la obra reinstalada contenía esa memoria de la vida estudiantil en plenos años noventa. También formó parte de la muestra, aunque indirectamente, *El hombre roto* (1995), el mural-objeto que realizaron en uno de los muros exteriores y que el Área de Educación se encargó de incluir en las visitas guiadas.

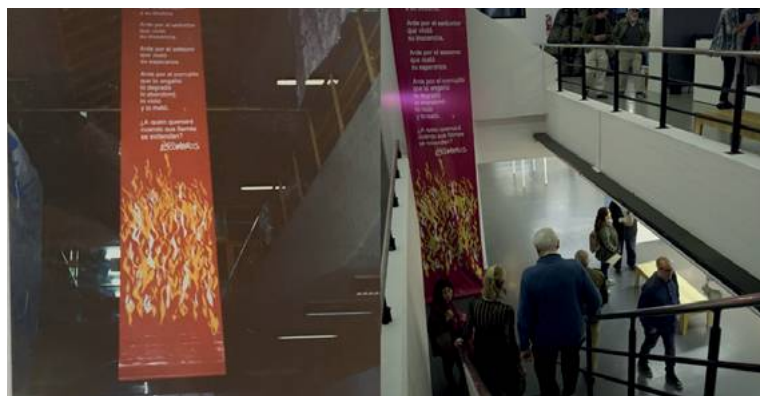


Figura 3. Izq. Grupo Escombros (1996). *El hombre en llamas*. Der. Exhibición Grupo Escombros. *Estética de la solidaridad* (2020)

La apertura

El Centro de Arte se inauguró en 2017 y, desde entonces, logró rápidamente instalarse con identidad propia tanto en la estructura institucional como en la cotidianidad de la vida universitaria y de la ciudad. Entre sus objetivos se destaca otorgarle un lugar privilegiado a las prácticas artísticas contemporáneas regionales y nacionales. No solo en lo que refiere a su promoción o difusión, sino a su investigación, a su enseñanza, a su producción, a su disfrute y, por

supuesto, al acceso democrático que el Estado debe garantizar. Esto marca un criterio concreto que vertebra el programa de actividades. A ello, se añaden los espacios destinados a las cátedras, a los tesisistas, a los institutos y proyectos de investigación y de extensión de la FDA y de otras unidades académicas de la UNLP y de otras universidades del país y del exterior. El Centro de Arte es de alguna manera el punto de confluencia para las distintas áreas del arte y visibiliza la indiscutida calidad de profesionales con los que cuenta la universidad [Figura 4].



Figura 4. Presentación de la obra *Sin cabeza*. Apertura Centro de Arte UNLP (2017)

La ciudad de La Plata siempre ha tenido una producción artística notable, una gran cantidad de artistas y un circuito cultural alternativo y dinámico. Tal vez, más de lo que las instituciones han podido contener.

Esto se debe a que se concentran numerosos espacios de formación de las artes, pero escasos lugares para su exhibición. En este contexto, el Centro de Arte, que se ha instalado en el campo artístico

nacional, incluso con alianzas internacionales, se convirtió en un ámbito de referencia que alberga la producción y le otorga una visibilidad mayor a lo que sucede en la escena artística platense.

Esta inserción del Centro de Arte en el tejido cultural de la ciudad, es resultado entonces de las escasas posibilidades que ofrecía La Plata, pero también fundamentalmente del carácter profesional y riguroso de toda la programación, de la producción de contenidos audiovisuales, editoriales y curatoriales propios, de la presentación de obras inéditas, pensadas y elaboradas para sitio específico, y también de prácticas que han circulado escasamente, además de la activación de líneas teóricas en constante revisión y actualización y, por supuesto, del acceso público y gratuito. Este logro ha sido posible, entre otras cosas, porque se dio prioridad a la capacitación y a la formación de un equipo dedicado al desarrollo profesional en el trabajo de producción y montaje de exposiciones y espectáculos. El profesionalismo se asienta también en asumir el compromiso de afrontar, en la medida de lo posible, los gastos económicos de las exposiciones y remunerar el trabajo de los artistas, como así también de una estructura muy organizada y aceitada de organización y programación con amplios márgenes de

previsión de la agenda anual. Esta última se construye además sobre la base de criterios de inclusión de artistas de nuestra región, emergentes y legitimados, como también de aquellos invisibilizados por la historiografía local y nacional.

Es importante señalar que la apertura del Centro de Arte ocurrió en una coyuntura nacional compleja. El sector artístico sufrió una profunda crisis producto de las políticas de ajuste que llevó adelante el gobierno del expresidente Mauricio Macri. En ese contexto, desde la Secretaría de Arte y Cultura, se decidió implementar el Programa de Apoyo a la Realización Artística y Cultural (PAR), con el objetivo de financiar proyectos colectivos y generar canales de acercamiento como también de circulación y de difusión de las producciones de nuestra región. En su primera edición, se subsidiaron 118 proyectos, muchos de cuales fueron exhibidos y estrenados en el Centro.

Desde la apertura a la actualidad

Dada la extensión del artículo, se pondrá el eje en los grandes programas realizados una vez inaugurado el Centro de Arte. Entre ellos, el área de programas públicos (2018), la exposición *Planeta agua* (2018), la exposición *Origen y futuro de la vida* (2019), las ediciones sucesivas de PAR y de la

Bienal, la creación del Archivo de Arte (2020) y las actividades realizadas durante la pandemia.

Desde los primeros meses de aparición del Centro, los programas públicos, a través de conversatorios, encuentros, cursos, capacitaciones, tuvieron una presencia significativa, equivalente a las exposiciones y los espectáculos. En general, se han desarrollado en relación a las muestras de artes visuales, aunque a partir de los últimos años se sostiene un conjunto de cursos, públicos y gratuitos en todas las áreas: música, artes audiovisuales, artes escénicas y literatura. En 2018, se creó el Área de Educación y progra-

mas públicos que comenzó con una oferta permanente de recorridos participativos a cargo de estudiantes avanzados y graduados recientes de las carreras de Historia de las Artes Visuales y de Artes Plásticas, realizados en colaboración con los Departamentos de Plástica y de Estudios Históricos y Sociales de la FDA. Esto implicó, también, la capacitación de los guías en estas áreas de competencia. Luego, en 2019, se lanzó *Escuelas en el Centro* que tuvo una gran repercusión, pues asistieron niños y jóvenes de escuelas de la ciudad, pero a su vez de Ensenada, Berisso, Magdalena y de otras ciudades del conurbano y de la provincia (Figura 5).



Figura 5. Visitas guiadas en el Centro de Arte

La propuesta consiste no solo en una visita tradicional, sino en elaborar materiales didácticos e implementar talleres de producción que se apartan de la noción del arte como expresión, como comunicación o como reflejo y que plantean una variedad de situaciones y de experiencias que ayuden a los estudiantes a resignificar lo aprendido y a construir nuevos conocimientos. En el marco de estas actividades se elaboran materiales para docentes de arte que pueden descargarse desde la página, con contenidos específicos que tienen como punto de partida las exposiciones y las obras que se presentan. En referencia a esta área, se destaca, a su vez, el Programa de Formación en Arte, Curaduría y Teorías Contemporáneas, compuesto por seis cursos teóricos y prácticos dictados por profesionales de una extensa trayectoria. Tiene como objetivo indagar en la dimensión que ofrece el arte y la curaduría a través de acciones contemporáneas que tienden a desajustar las convenciones y los imaginarios sobre lo que es un museo, un patrimonio, la historia y quién la escribe. Hasta el momento se realizaron tres ediciones que tuvieron más de cuatrocientos inscriptos que traspasaron las fronteras de La Plata hasta llegar a distintas ciudades del país y de Latinoamérica.

En 2019, se presentó *Planeta Agua. Origen y futuro de la vida*³, una muestra de arte, ciencia y tecnología que tuvo el objetivo de divulgar y promover el aprendizaje sobre el agua, dirigida a niños y jóvenes. Participaron las diferentes Facultades que integran la UNLP, aportando los conocimientos y contenidos de cada disciplina. La exposición contó con dispositivos interactivos para comunicar diferentes aspectos y perspectivas sobre el agua, integrando el punto de vista científico y el artístico. Consistió en una experiencia que promovió la vinculación de contenidos y estimuló una comprensión más profunda de la importancia del agua para nuestra supervivencia en el planeta [Figura 6].

El proyecto se enmarca en un programa bianual, bajo la coordinación general de la Secretaría de Arte y Cultura, de realización de una muestra integral e interactiva sobre una temática que permite vincular a la ciencia, el arte y la tecnología. Se busca presentar el contenido a través de todo tipo de dispositivos audiovisuales y multimediales incluyendo la interactividad, realidad virtual, realidad aumentada, junto a formatos visuales, escenográficos y sonoros. Entre junio y octubre de 2024 se llevará a cabo la segunda edición que actualmente se encuentra en etapa de diseño y planificación y cuyo título tentativo es *Uni-*

verso Energía, el principio de todo. El objetivo es presentar las diversas facetas y concepciones involucradas en el tema desde preguntas disparadoras, recorriendo a través de los diferentes espacios de exhi-

bición las cuestiones conceptuales acerca de la energía, sus diversos modos de producción y utilización y las problemáticas de soberanía, ambientales, sociales y económicas que se vinculan con ella.



Figura 6. *Planeta agua. Origen y futuro de la vida* (2019)

Desde el año 2020, por resolución N° 3966/20 se creó el Archivo de Arte, con el propósito de construir una colección sistematizada de obras y documentos de diversos artistas platenses y/o que han desarrollado su actividad artística en la ciudad. Hasta el momento, se destacan la colección de publicaciones de arte impreso y las donaciones de los fondos de Carlos Ginzburg, Luis Pazos, Beatriz Catani, Grupo Escombros y Raúl Pane. Próximamente se

incorporará material documental de Juan Carlos Romero y de Rafael Santos. En la actualidad, se están realizando prácticas de conservación, digitalización y carga de datos al software ATOM con estudiantes de Historia del Arte y de Artes Plásticas de la FDA. La web del Centro de Arte permite acceder a este patrimonio y a la información actualizada sobre el mismo. Su aparición sucede en el marco de una situación alarmante respecto al estado de preservación

y de custodia de los conjuntos documentales de los artistas locales. La escasa presencia de colecciones y de fondos personales disponibles en instituciones públicas del país y la creciente adquisición por parte de algunos museos y galerías, en especial de Europa y de Estados Unidos, de ciertos documentos, en particular los más comercializables, favorece la deslocalización y la fragmentación del patrimonio y de la disponibilidad para la consulta y la notoria restricción de sus posibles usos historiográficos.

El compromiso que asume el Archivo de Arte es salvaguardar, reponer, difundir y dar acceso a la memoria visual y documental de las trayectorias artísticas de los artistas platenses que, en términos generales, han sido silenciadas, desconocidas o poco frecuentadas por la historia del arte. Es así como, desde lo público, el Archivo asume la importancia de democratizar el acceso al patrimonio común, de propiciar futuras investigaciones y ponerlo a disposición de la comunidad al sustraerlo del olvido.

Durante 2020 y 2021, como en la mayoría de las instituciones culturales, las acciones desplegadas durante la pandemia tuvieron un objetivo central: sostener el contacto con la comunidad y con los artistas. Para ello, se rediseñó la agenda programada a través de la producción

de contenidos audiovisuales como fue el ciclo *Vistazos* que, además de funcionar como adelanto de lo que se esperaba exhibir en el espacio físico y de manera presencial, se presentó como una activación de las propuestas y como un nuevo encuentro entre los espectadores, los artistas y la institución. Y otros, como *Entre pares*, que retomó los proyectos de los colectivos de arte seleccionados en el programa PAR (edición 2019-2020) que no alcanzaron a presentarse o que tuvieron una incipiente difusión debido a la pandemia. Como consecuencia, se lanzaron dos convocatorias extraordinarias de PAR (2020 y 2021) para atemperar la situación de emergencia del sector artístico.

En otra perspectiva, se elaboraron y se pusieron a disposición publicaciones digitales, se brindaron cursos por internet, muestras virtuales y conversatorios que permitieron profundizar en líneas de investigación y en discusiones propias del arte en la actualidad. Por ejemplo, el Centro de Arte participó del encuentro internacional *Archivos del Común IV. Archivos por/venir*, organizado por el Museo Reina Sofía y la Red Conceptualismos del Sur.

La virtualidad se presentó, en este sentido, como una herramienta obligatoria e ineludible que, con sus alcances y sus límites, dejó

muchísimas dinámicas y formas de producción así como modalidades de comunicación, de acercamiento y de contacto con la comunidad que fueron importantes para discutir, revisar y, en ciertos aspectos, no abandonar.

fomente la inclusión y la participación activa de los sectores académicos y sociales.

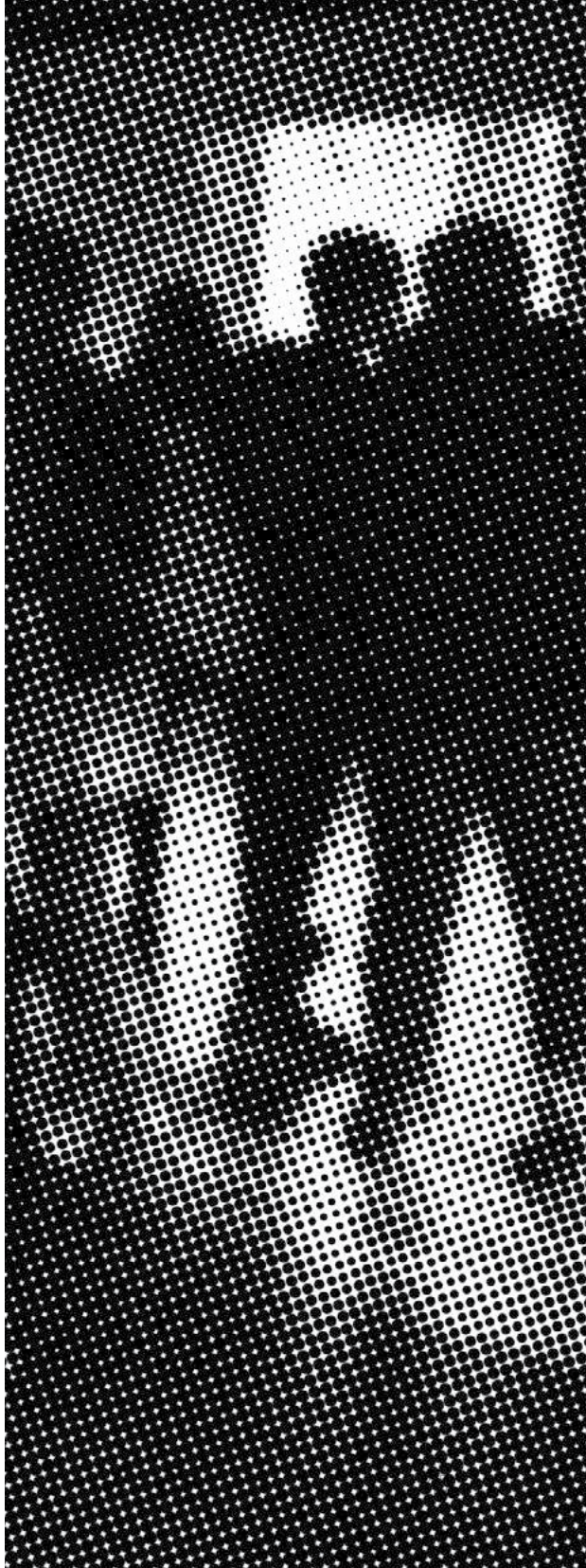
Por último, en 2022 fue posible retomar la realización de la Bienal cuya séptima edición tuvo lugar en el Centro de Arte y en distintos puntos de la ciudad y que tomó al tiempo como tema central, esa obsesión que se profundizó en la pandemia y que obligó a preguntarnos por ese particular lapso que se vivió a nivel mundial. Esta última Bienal fue especial dado que, pasados cuatro años volvieron a encontrarse docentes, estudiantes y público en la insustituible y necesaria experiencia vital de los cuerpos y las presencias.

Como en sus inicios, el Centro de Arte renueva cada día su compromiso con la comunidad y la vida democrática, reafirmando su voluntad latinoamericana, en una construcción y trabajo conjunto que mejore la distribución equitativa de los bienes simbólicos,

1 Desde 2010 a 2014, la Prosecretaría de Arte y Cultura, dependiente de la Secretaría de Extensión, estuvo a cargo de Ricardo «Rocambole» Cohen.

2 La creación del Ministerio de Cultura de la Nación se oficializó el 6 de mayo de 2014 y Teresa Parodi fue designada como titular por la presidenta Cristina Fernández de Kirchner.

3. La coordinación general estuvo a cargo de Andrea Sosa y la coordinación escenográfica a cargo de María Laura Musso.





Memorias del arte y la docencia antes del exilio

Entrevista a Néstor García Canclini

Berenice Gustavino, Lucía Savloff y Marina Panfili

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. FDA UNLP

El comienzo de la década del setenta fue prolífico en proyectos que dinamizaron y transformaron el medio universitario. La Escuela Superior se convirtió en la Facultad de Artes y Medios Audiovisuales; se debatió la reforma de los planes de estudio heredados de la década anterior; las y los estudiantes organizados reclamaron por la actualización de los contenidos y de los métodos de la enseñanza; y se reactivaron las preguntas con respecto al rol del arte, de la formación artística y de sus instituciones en los contextos convulsionados de nuestro país y de América Latina. Esas iniciativas se vieron truncadas por la creciente violencia política y las persecuciones puestas en marcha antes del golpe militar de 1976.



Néstor García Canclini se incorporó a la Escuela Superior de Bellas Artes en 1971 como profesor de Filosofía y Estética, asignatura común a los planes de estudio de las carreras en Artes Visuales, Cinematografía, Música e Historia del Arte. Para responder a las necesidades de ese curso, al que asistían más de cien personas, organizó una cátedra con estudiantes avanzados y jóvenes graduados de la ESBA y de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Junto con ese equipo interdisciplinar implementó una modalidad de trabajo novedosa y distinta de la tradicional clase magistral: introdujo técnicas dinámicas de interacción con los estudiantes y propició las experiencias de trabajo en grupo. Fue profesor en nuestra Facultad hasta febrero de 1975 cuando fue dejado cesante en su cargo junto a otros docentes. Al año siguiente debió exiliarse en México, donde vive y trabaja hasta hoy.

En esta entrevista, de la que transcribimos sólo una parte, Néstor García Canclini comparte el recuerdo de su experiencia como docente en nuestra Facultad en aquellos años. Conversamos con él sobre el modo en que concebía la enseñanza, sobre sus intercambios con otros colegas, sobre sus investigaciones y sobre las características del medio artístico local y porteño atravesados tanto por las tendencias transformadoras de la vida social, cultural y política como por la creciente violencia represiva.

Entrevistadoras (EE)

¿Cómo fue tu ingreso como profesor en la cátedra de Filosofía y Estética en la Escuela Superior de Bellas Artes? ¿Cómo llegás de Humanidades a Plaza Rocha?

Néstor García Canclini (NGC)

Toda mi carrera se inició en la Universidad de La Plata. Estudié en el Colegio Nacional, colegio que tiene algo

que ver con la interrupción de mi primera relación con la Escuela de Bellas Artes, donde estudié violín de los nueve a los once años. Hubo dos razones por las que dejé de estudiar, una es porque soy bastante sordo, la otra es porque me situaron en el turno de la tarde en el Colegio Nacional, y se me superponía con las clases de violín en Bellas Artes. No podía hacer las dos cosas, me pareció que tenía que optar. Fueron tres años interesantes porque me gustaba mucho el violín, pero mis habilidades no garantizaban un futuro, esa fue una primera experiencia de ir muchas veces a la semana a la Escuela, caminando desde mi casa que quedaba en la calle 49 entre 17 y 18. Fue una experiencia importante, con la que estaba cargado cuando después fui profesor allí.

En el Colegio Nacional tuve profesores que fueron importantes en mi relación con las artes y la literatura, diría que me hicieron girar de carrera. Hasta tercer año del Nacional pensaba estudiar Arquitectura, pero entre cuarto y quinto año, por una parte, tuve que estudiar trigonometría y me di cuenta que ese papel de las matemáticas en la arquitectura no era lo mejor que me podía suceder. Por otro lado, tuve excelentes profesores en Filosofía y en Literatura en el Colegio Nacional que eran a su vez profesores muy buenos en la Facultad de Humanidades de la Universidad. Narciso Pousa en Filosofía y Atilio Gamero en Literatura. A los dos los tuve después como profesores en la Facultad de Humanidades. Ellos tenían concepciones distintas de muchas cosas, por ejemplo, de la relación sociedad-política, pero los dos eran muy competentes en sus materias. Recuerdo un seminario que tuve con Narciso Pousa sobre la introducción a la Filosofía de la Historia de Hegel que duró todo un año, fue espléndido. Atilio Gamero me daba clases de Literatura Latinoamericana y lo tuve como profesor de griego en la Facultad de Humanidades.

Les cuento entonces de mi ingreso a la Escuela de Bellas Artes. Yo había estado un año en Francia haciendo mi doctorado en París y regresé a Humanidades. Al poco

tiempo se abrió esta cátedra en Bellas Artes. Me presenté al concurso y comencé a dar clases. Traía una carga de estudios, de relación muy viva, personal, con las artes visuales, sobre todo, con el cine, como espectador. Recuerdo con mucho placer esas clases para unos 120 alumnos de Artes Visuales, de Cine y de Música. La misma composición de la clase era interdisciplinaria, las preguntas venían desde diferentes campos, eso me estimulaba a pensar los problemas de la Estética en esa relación múltiple. Yo había escrito sobre literatura, mi primer libro fue sobre Cortázar, se publicó en el año 1968. Iba con cierta frecuencia a la biblioteca de la Universidad sobre Plaza Rocha, a estudiar, a buscar libros. Tenía una relación muy intensa con ese lugar. Los dos cursos que daba de Filosofía y Estética me estimularon a un trabajo más sistemático sobre Estética y Teoría del Arte, con esta interlocución de distintas disciplinas artísticas que era muy estimulante. Había podido formar un equipo de ayudantes de investigación muy buenos, algunos de Filosofía, otros de la propia carrera, había ayudantes alumnos y la jefa de trabajos prácticos era María del Carmen Arias. Ella era de una generación más joven que la mía, pero también había estudiado Filosofía, tenía mucho interés en comunicación, en arte, no tenía una formación especializada y éramos muy amigos. Además, ella era la esposa de Sergio Karakachoff. Ella no era radical como Sergio, tenía una militancia de base peronista y tenía otra posición, pero no me parece un dato menor. Fue la jefa de trabajos prácticos y, como asistente y ayudantes de investigación que daban clases, estaban María Eugenia Módena, antropóloga; Graciela Zuppa, que era alumna de la escuela; Munú Actis Goretta, que también era alumna, especializada en mural, que después sufrió una historia dura. Ella era montonera, estuvo en la ESMA detenida. Fue una figura importante en la cátedra, por su militancia y porque de algún modo hacía eco dentro de la cátedra de la relación entre Arte y Política. Había algunos ayudantes más que estuvieron por temporadas. Venían de distintas disciplinas: Filosofía, Antropología, Artes, y formábamos un equipo

de trabajo conjunto de organización de la cátedra, de aprendizaje de métodos de trabajo con los alumnos, de enseñanza activa y también de investigación.

EE ¿Qué modalidad de trabajo implementaste con tu equipo en la cátedra? Graduadas de la carrera que tuvieron oportunidad de estudiar con vos recuerdan la forma de trabajo como estimulante y novedosa, muy distinta a los modos más tradicionales de otras cátedras.

NGC Tanto en la Facultad de Humanidades como en la de Psicología había experiencias de trabajo en grupo. Se comenzaba a introducir técnicas dinámicas de interacción con los alumnos para dinamizar especialmente los trabajos prácticos. Había profesores que preferían la clase magistral, tenían la idea del profesor *magister* y a veces la cantidad de estudiantes en las clases, sobre todo en primer año, era tan numerosa que no era posible un trabajo muy dinámico. En una clase de 120 estudiantes como era la de Estética, era lógico que tuviera un aspecto magistral y uno pudiera a veces formar grupos de trabajo. Pero tampoco había salones para aplicar, por ejemplo, el *Phillips 66*, que era un grupo para trabajar seis minutos con seis alumnos, donde todos tenían que hablar, esa era la consigna, nadie podía acumular el uso de la palabra. Se tomaban nota de las preguntas, de los problemas que salieran ahí, y se volcaban en la plenaria, cuando todos los grupos se reunían. Había algunos especialistas en pedagogía en Humanidades que trabajaban con estas técnicas. Lo que más recuerdo es el trabajo de Ana María Fernández, una gran psicoanalista que sigue viviendo en la Argentina, que se quedó en la época de dictadura, la echaron como a todos nosotros de la Universidad –en rigor, no nos echaron en la dictadura, nos echaron en el periodo de Isabel Perón–. Ana Fernández era muy amiga por varias razones: teníamos bastante fluidez de relaciones con otras disciplinas de Humanidades, ya que los estudiantes de filosofía teníamos

dos cursos de psicología y dos de sociología. Pero ella, además, fue la compañera de José Antonio Castorina, que era uno de mis mayores amigos, compañeros de cursada en Humanidades, quizá el mejor especialista en Jean Piaget, en Epistemología Genética, en la Argentina durante muchos años. Ana Fernández fue una precursora en las dinámicas de grupos, en la teoría sobre los grupos en la enseñanza y grupos también en el psicoanálisis, en la práctica clínica. Tiene libros sobre esto, es una feminista muy reconocida, introdujo la primera cátedra sobre estudios de género en la Universidad de Buenos Aires. Ella nos dio cursos de dinámica de grupos, ahí aprendimos bastante y lo aplicamos en el trabajo de la cátedra.

Filosofía y Estética fue un curso que cambió mi relación con el arte, con la enseñanza y con algo que para mí siempre fue decisivo en la manera de hacer filosofía. Me formé en Filosofía desde la licenciatura hasta el doctorado. Cuando llegué a México comencé a hacer antropología y fui girando más hacia esa disciplina, pertenezco al Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana desde hace treinta años. Antes, ni bien llegué a México, a los dos meses entré a la *Escuela Nacional de Antropología e Historia* para dictar Metodología de las Ciencias Sociales. Pero al mes de haber entrado pensé: quiero formar un equipo de investigación con los alumnos, e ir a estudiar las artesanías y las fiestas populares en Michoacán, un estado del centro del país. Entonces hubo cierto giro de la filosofía a la antropología que es, en cierto modo, pasar de trabajar con las ideas a trabajar con lo empírico, con la investigación de campo, sin abandonar la filosofía. No he dejado de hacerla. No tengo una actualización minuciosa en filosofía, pero he seguido leyendo filósofos y, a la vez, mi libro sobre Cortázar ya hablaba de antropología.

Howard Becker, un antropólogo estadounidense, estudió en comunidades atípicas en los años sesenta y setenta y analizó la Facultad de Medicina como una

comunidad, considerándola un objeto de estudio antropológico, etnográfico. Descubrió que los alumnos aprendían tanto de los profesores como de los compañeros y, a veces, más de los compañeros. Esta idea de aprender en lugares no programados en el currículum, en el plan de estudios, me atraía mucho. Yo pertenecí a una generación excepcional con la que aprendí enormemente, incluso contenidos de filosofía que no se estudiaban en la carrera. En toda mi carrera de filosofía tuve solo una materia en que nos hicieron leer los *Manuscritos económicos y filosóficos* de Marx, en todo el resto de la carrera no se leyó a Marx nunca, salvo en un curso de sociología. Una vez le planteamos al profesor de Filosofía Contemporánea por qué no incluía a Marx en el programa, Emilio Estiú, un muy buen profesor de lo que él sabía y le interesaba, que dictaba esa materia y también Estética, con gran aprecio por las Vanguardias, nos contestó: «No, eso es algo que está en el aire». Y nunca nos enseñó marxismo. Ese era el ámbito en el que nos movíamos y por eso aprendíamos mucho de los compañeros de facultad. Había un clima de conversación entre los compañeros de los cursos de la misma generación que era muy estimulante para pensar, con los instrumentos que nos daba la facultad, otros temas, otros conflictos que no se trataban en los cursos.

Mi relación con la estética y con las artes tenía muchos insumos. Las clases de Estética de Filosofía incluyó lecturas heterodoxas que hacía por mi cuenta o que hacíamos grupalmente, conversaciones con estos compañeros. Y había mucha actividad artística en La Plata en esa época. En el Teatro Argentino, en el Coliseo Podestá, en los teatros independientes, había más de diez en La Plata en ese tiempo, exposiciones, amigos artistas. Yo era amigo de Alejandro Puente, César Paternosto, Hugo Soubielle. Había una muy buena ceramista que estaba también como profesora en la Escuela —no recuerdo en este momento su nombre— y que nos echaron juntos de las cátedras que ocupábamos.

En simultáneo a tus clases en La Plata dictaste dos materias en la UBA correspondientes al Plan 1974, «Arte y cultura del tercer mundo» y «Teoría del Arte II». ¿Es posible comparar esos dos espacios universitarios? **EE**

Los cursos que yo daba en La Plata tuvieron cierto eco en Buenos Aires. Yo había invitado a algunos artistas, no solo argentinos, al curso en La Plata. A Augusto Boal, por ejemplo, que fue un gran teatrero, dramaturgo, experimentador con métodos de participación social, teórico reconocido internacionalmente. Yo había visto una obra suya en Río de Janeiro y él se exilió en Argentina. Entonces retomamos la relación, nos hicimos muy amigos y lo invité al curso de La Plata y al curso que daba de Teoría del Arte Contemporáneo en Buenos Aires. Había esas conexiones. Otros vínculos se dieron porque muchos de La Plata íbamos a Buenos Aires a ver cine, teatro, conocimos artistas, críticos, buscábamos nutrirnos de otra manera. Me quedaba una noche o dos, y veía cine y teatro, iba a los cines de arte de la calle Corrientes, a exposiciones de arte, mucho al Instituto Di Tella, por supuesto. Ahí conocí a León Ferrari, a Luis Felipe «Yuyo» Noé, a Roberto Jacoby, vi exposiciones magníficas como la de Julio Le Parc y obras de teatro, de lo que fuera, danza experimental, teatro del absurdo. Entre los que conocí en la época del Di Tella estuvo Yuyo Noé. Con él hablé muchas veces de lo que hacía en La Plata, entonces él me invitó a dictar Teoría del Arte Contemporáneo. Fue más radical la transformación de la carrera que, además, era una carrera específicamente de Historia del Arte, en la Facultad de Filosofía en Buenos Aires. Noé cambió a muchos profesores, dejó a algunos que eran buenos historiadores, implementó talleres de arte o sea que los que estudiaban Historia del Arte tenían que aprender cómo se hace un cuadro, una cerámica, una obra musical. Puso a cargo de un taller a alguien peculiar, Vicente Zito Lema, poeta y militante que daba clases muy abiertas a la participación, a la transformación. Para decirlo en forma un poco simple, los que se formaban, y sobre todo *las*, porque eran casi todas alumnas en

Historia del arte, aprendían tradicionalmente a escuchar clases magistrales, tomar nota, hacer fichas de libros, de exposiciones, y de pronto les dijeron «tienen que ir a talleres». En las materias más teóricas como las que yo daba, introducíamos contenidos que trastornaban mucho los aprendizajes anteriores. Hubo continuidad entre lo que se hacía en La Plata y en Buenos Aires, pero lo de Buenos Aires fue muy breve, duró un año, después nos expulsaron y los alumnos eran distintos. En Buenos Aires eran alumnos y alumnas que iban a aprender Historia del Arte, en La Plata eran alumnos y alumnas que iban a estudiar Artes Visuales, Cine y Música.

EE Además del grupo docente de la cátedra, ¿A qué colegas frecuentabas en La Plata?

NGC Teníamos un grupo de profesores con los que nos reuníamos en la casa de City Bell de Enrique Gerardi; éramos Enrique Gerardi, Cesar López Osornio, yo y tengo la impresión de que a veces iba alguien más pero no tengo clara la imagen ni el nombre. Eran reuniones sin programa para conversar de lo que nos pasaba a cada uno, lo que nos había pasado en nuestras disciplinas. Fue un lugar de conversación, de estímulo extraordinario, aprendí mucho de música de Gerardi, con el que además fuimos coprofesores en la ESBA y en el Instituto Superior Docente de Formación Estética. Cesar López Osornio hablaba insistentemente de sus experiencias en Japón como artista, que para nosotros en ese momento era una referencia muy remota. No llegaban exposiciones de artistas japoneses casi nunca a Buenos Aires. Él tenía además mucho eco con ese tipo de metodología un poco zen que usaba con sus alumnos en los talleres. Enrique Gerardi contaba sus experiencias en música experimental y sus trabajos en Bruselas, en Bélgica. Una sola historia muy hermosa: Enrique estaba trabajando una vez en Bruselas convirtiendo en obra musical el capítulo 68 de *Rayuela*, que está escrito en glíptico. Se acerca un artista francés que no sabía español y le dice: «No entiendo de

qué se habla ahí. Gerardi le responde: - Hay palabras en castellano, pero es una lengua inventada por el escritor Cortázar y el francés responde: - Me parece que lo que se cuenta es sobre una relación amorosa». Y es eso... y estaba en el ritmo, el ritmo, nos explicaba Gerardi. En el capítulo 68 hay una figura de la retórica, no recuerdo el nombre, que el ascenso de la fonética y el ritmo llegan al momento culminante y después bajan, como en una relación sexual. Ese tipo de conversaciones eran las que teníamos en ese grupo.

También tuve mucha relación con Jorge Vallina que después escribió el prólogo de un libro en el que se publicaron conferencias que di en la Facultad de Comunicación de La Plata hace como veinte años. También con dos alumnas que recuerdo mucho de la época; una es Cristina Terzaghi que fue la que recuperó la historia no escrita de cómo ella me avisó que había descubierto lo sucedido en los setenta cuando fue vicedecana y revisó mi expediente. En esa ocasión me invitaron a ser profesor consulto. La otra es Alcira Fridman una estudiante de Artes Visuales que vino a México. Alcira vino a México antes que yo con su compañero que estudiaba filosofía y había sido también alumno mío. Ellos me recibieron, estuve en la casa de ellos antes de empezar a instalarme en México.

En 1972 publicaste el artículo «El artista en la ciudad. **EE** Para un replanteo político de la función de las vanguardias artísticas» en la *Revista de la Universidad* donde te referís, entre otras obras, al mural pintado en Berisso por estudiantes de la ESBA con la coordinación de Juan Carlos Romero. ¿Qué repercusión tuvo ese trabajo?

La difusión amplia de ese trabajo ocurrió cuando se publicó en *Transformaciones* del Centro Editor de América Latina, porque se vendía en los kioscos de las esquinas, no sé qué tiraje se hizo, pero fue extraordinaria, era una enciclopedia que salía semanalmente con materiales maravillosos y con esa concepción avanzada que antes **NGC**

había tenido Eudeba y después recuperó el Centro Editor, de estar en la calle vendiendo los libros, las publicaciones hechas en fascículos.

Mi libro *Arte popular y sociedad en América Latina* (Grijalbo, México, 1977) es un desarrollo ampliado de ese artículo. Les cuento la historia porque tiene mucho que ver con la época. Lo escribí al mismo tiempo que iba dando los cursos en Bellas Artes y en Buenos Aires, más que nada en Bellas Artes porque en el 75 ya el libro estaba hecho y lo entregué a Nueva Visión para publicarlo, lo aprobaron y un día me llamaron y me dijeron «no lo vamos a poder publicar». Ya había un clima de censura, estaba claro cada vez más que había límites muy restrictivos para lo que se podía decir. Tiene la parte de artes visuales, tiene partes teóricas de lo que yo enseñaba en Bellas Artes, que era la relación con la sociología, el arte con la sociología, con la lingüística y la semiótica, y están los ejemplos, de artes visuales, de teatro, del cine documental histórico y discusiones sobre el museo, sobre muchas cosas. Este libro lo terminé en Argentina y lo llevé a Nueva Visión. Estaba ya en la imprenta y me lo devolvieron. Suponía que había citas precisamente de estos autores teóricos marxistas que no se podía... que ya no pasaban, y me dijeron no, «no es eso lo principal, lo que no se puede es mencionar artistas relacionados con la guerrilla o exiliados». Fue una experiencia frustrante. Me vine a México con el libro inédito. Pero además impresionante por ese motivo que yo no imaginaba ¿no? que no era tanto la teoría prohibida sino los artistas de los que no se podía hablar. Eran artistas exiliados de varios países como Augusto Boal y otros que habían ensayado formas de abrir las artes a la participación social: la discusión sobre el cine, el cine liberación, ese movimiento que, en La Plata, Buenos Aires, Rosario fue de mucha repercusión. Lo publiqué en México en una colección dirigida por Adolfo Sánchez Vázquez profesor de la UNAM, teórico de estética importante, español exiliado en la época de la República en México, uno de los grandes profesores de la Facultad de Filosofía. Él dirigía una colección que se llamaba Teoría y praxis, de la

editorial Grijalbo, se lo llevé y el libro salió publicado muy rápido. Salieron cuatro ediciones, circuló mucho y después de unos años reconsideraré toda esta experiencia de efervescencia política, artística, estética en la Argentina y yo sentí que el libro estaba muy hecho desde una militancia. Yo no estaba en un grupo político específico en ese momento, pero sí en una militancia universitaria, cultural, y por toda la experiencia de la dictadura, sentía que después de las derrotas y las desapariciones quería decir otras cosas o lo mismo, pero de otra manera, con otro balance ¿no? Lo hablé con Sánchez Vázquez y me dijo «nunca reescriba un libro». Entonces le dije «creo que se está por agotar la cuarta edición, yo no quiero que se siga publicando». Y ahí quedó. Se tradujo en Brasil también con un nombre cambiado. Fue interesante porque dio lugar a muchas invitaciones, a conocer artistas que podrían haber estado en ese libro y yo nunca había tenido oportunidad de ver obra de ellos en otros países, desde luego de México tampoco antes de venir. Ese libro es el que quizás más resume, desarrolla inclusive, lo que yo hacía en los cursos con el equipo de la cátedra de Estética.

En esos años, a comienzos de los setenta se discutió la **EE** modificación de los planes de estudio, la renovación de los programas y de las metodologías de enseñanza, la Escuela Superior pasó a ser Facultad de Artes y Medios Audiovisuales —una denominación que duró muy poco y después se retrotrajo a la más tradicional «Bellas Artes»— y la vida universitaria estuvo marcada por una fuerte actividad política, tanto de las organizaciones estudiantiles como de los docentes y no-docentes. ¿Qué características recordás de este momento? ¿De qué manera esto permeó en tu cátedra, en tu forma de trabajar?

Hay muchos factores. Creo que el papel de los alumnos **NGC** fue muy importante porque había una presión desde los estudiantes por cambiar los programas. Hubo diferencias notables con los profesores. Yo fui amigo de Ángel Osvaldo Nessi, por ejemplo, pero él era un profesor más

vertical, muy estudioso, muy curioso de muchas cosas, pero con una concepción distinta de la Historia del arte. Jorge López Anaya había pasado por una etapa juvenil más o menos irreverente, hizo algunas cosas en galerías y tuvo un momento interesante como crítico, pero después se volvió cada vez más conservador y acabó quedándose en condiciones oscuras en la Facultad. En un momento se creó una comisión para reformar los planes de enseñanza y la integrábamos con López Anaya, Juan Carlos Romero. Me acuerdo de las diferencias, tratábamos que fueran sutiles para que finalmente nos pusieramos de acuerdo, entre López Anaya que valoraba el arte de vanguardia pero poniendo límites todo el tiempo, sin compromiso político, y que tenía una vida militante, él venía de un sindicato de los telefonistas, y yo que había actuado en la Facultad de Humanidades, fui consejero estudiantil en Humanidades, no tenía actuación en un partido político en ese momento pero había una relación con los movimientos. Nosotros queríamos introducir cambios fuertes, pero midiendo hasta dónde eran viables institucionalmente. Fue una experiencia importante de conversaciones y conversaciones de cómo hacer. Pero era muy significativo lo que pasaba con los estudiantes porque no eran los destinatarios finales de nuestra reforma educativa, eran participantes.

Había una situación convulsiva en esa época, había una presencia de grupos políticos muy potentes en la Facultad en ese momento, en las asambleas, había mucho asambleísmo, donde se discutía de todo, los planes de estudio y muchas otras decisiones. A la vez se debatían cosas, en buena medida por la influencia del peronismo más nacionalista, de los montoneros y otros sectores que no eran montoneros, con mucho énfasis en lo latinoamericano, la historia argentina y cómo construir en la Universidad una educación nacionalista, antiimperialista. Pero ¿por dónde pasaba el antiimperialismo? Pasaba por rutas muy pertinentes de la Teoría de la Dependencia, de los estudios encarados de otra manera, de las investigaciones que vinculaban el arte con la sociedad,

toda la sociedad. También recuerdo asambleas en las que se discutía si había que escuchar a los Beatles o si era cómplice del Imperialismo usar vaqueros, jeans. Había ese tipo de excesos, hoy los podemos ver con ironía y en ese momento era difícil manifestar distancia, ni Romero ni yo estábamos en esa posición. Pero había solidaridades fuertes y este clima convulsivo, radicalmente democratizador que tenía mucho que ver con lo que pasaba políticamente en las calles de La Plata, que pasaba explícitamente y clandestinamente. La Plata, fue hasta donde sé, caracterizada por los militares como el mayor lugar de apoyo logístico de los Montoneros en el país: esa es una de las explicaciones que algunos dan de por qué de los 30.000 desaparecidos, 6000 eran de La Plata. Les puedo contar algo más sobre la manera en que sufrí personalmente la persecución, no solo en la Facultad. Qué significaba vivir en La Plata en ese momento, porque muchos nos tuvimos que ir. Dejé de ser profesor en las cátedras en las que estaba por concurso que eran las de Bellas Artes, en febrero de 1975. En diciembre de 1974 nos echaron masivamente sobre todo de Humanidades, de Arquitectura, de las carreras de Psicología y de la cátedra de Sociología. Esa persecución llevó a plantearse primero cómo subsistir, qué hacer con los duelos, los temores, amigos muy queridos fueron desaparecidos. El apellido Savloff es muy entrañable para mí, nos conocimos en la Facultad, y luego me apoyó desde un Instituto del cual yo recibí el primer impulso para estudiar la relación entre vanguardia y desarrollismo económico. Era un instituto privado independiente creado por algunos, entre los cuales estaba Guillermo Savloff, para desarrollar cursos alternativos. Apoyaron proyectos de investigación, trabajos que nos dieran algún ingreso también a los que habíamos quedado sin el salario de la universidad. Ahí presenté este trabajo sobre vanguardias artísticas y desarrollismo económico en la Argentina, que era un estudio sobre el Instituto Di Tella y otras experiencias alternativas, incluso de los artistas que habían roto con el Instituto Di Tella o habían hecho la experiencia de *Tucumán Arde* en la CGT de los Argentinos.

Pude hacer buena parte de la investigación documental en Argentina. Hice algunas entrevistas con León Ferrari, Roberto Jacoby. Pero ese trabajo quedó inconcluso. No lo pude escribir, salvo muy poquito en Argentina. Entonces lo acabé en México con un apoyo del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, un pequeño apoyo al poco tiempo de llegar. Di un curso sobre Sociología del Arte en el Instituto de Investigaciones Estéticas. Después de ese curso salió el libro *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte* (Siglo XXI, México, 1979). El capítulo central es el resultado de esa investigación que apoyó el instituto donde estaba Guillermo Savloff, con el análisis surgido de esa investigación empezada en la Argentina. Pero hay otra parte teórica, metodológica, que más bien pretendía presentar los insumos, los instrumentos que yo había ido adquiriendo y que había volcado en los cursos de La Plata, en el curso de Teoría del Arte Contemporáneo en Buenos Aires, y después en los cursos que di en México. En los intentos de quedarme a vivir en la Argentina, cuando ya no tenía ningún trabajo, di cursos privados a dos grupos de estudios en La Plata y a un grupo en Buenos Aires. En los contactos que tenía con algunos investigadores de la Fundación Bariloche, donde no había ningún programa sobre arte, se me ocurrió proponer un estudio de sociología o historia social del arte argentino, en las últimas décadas, hasta los setenta. Lo aprobaron, viajé dos veces a Bariloche. Finalmente, la Fundación Bariloche sufrió un recorte del 80% de los fondos que recibía del Estado, cuando la represión empezó, antes del Golpe, arrinconando o eliminando otras instancias de trabajo intelectual, artístico-cultural.

1 El aislamiento social que exigió implementar la crisis pandémica de hace pocos años puso en pausa muchas de nuestras actividades académicas. Fue sin embargo ese marco el que nos permitió preparar y concretar la entrevista con Néstor García Canclini que constaba como una actividad entre las tareas de nuestra investigación. Entre 2018 y 2022 dirigí junto con Florencia Suárez Guerrini el proyecto «Historia de la Historia del Arte en la UNLP (1961-1983). De la constitución disciplinar a la creación de la carrera universitaria» con el que nos propusimos investigar los orígenes

de nuestra formación en la UNLP. Además del relevamiento que emprendimos en archivos institucionales y particulares para localizar las fuentes documentales de la investigación, el encuentro con actores de esa historia, docentes, estudiantes y graduadxs, nos permitió acceder a la memoria de esa experiencia a través de la narración oral de sus recuerdos.

2 Realizamos esta entrevista en dos encuentros virtuales el 7 de junio y 9 de septiembre de 2021. Participaron de la preparación y de la realización de la entrevista Berenice Gustavino, Lucía Savloff, Marina Panfili y Ana Paula Daguerre. Lucía Savloff, Paula Soliani y Verónica Fryga se encargaron de la desgrabación.



Nicola Constantino, entre el archivo y la vida

Paola Cortes Rocca
CONICET / UNA

Actuar el archivo

Entre 2006 y 2015, Nicola Constantino realiza, junto a Gabriel Valansi, una serie de fotos que recorren la historia de la representación pictórica, fotográfica y cinematográfica y la tienen como protagonista.¹ Hay una serie en color que recupera imágenes de la tradición pictórica; hay una serie en blanco y negro que aborda la visualidad del cine y de la fotografía. La serie de imágenes en color retoma escenas identificables desde sus títulos. *Nicola, según*

Berni duplica con precisión *La mujer de sweater rojo*, del artista argentino Antonio Berni. *Nicola en el espejo*, según Vermeer hace lo mismo con el maestro del barroco holandés.

La serie en blanco y negro repite el procedimiento pero con imágenes de fotógrafos como Richard Avedon o la fotógrafa germano-argentina Grete Stern [Figuras 1 y 2].



Figura 1. Nicola Costantino. *Nicola*, según Berni, 2008.



Figura 2. Nicola Costantino. *Nicola y su hijo Aquiles*, según Richard Avedon, 2009.

El trabajo tiene antecedentes más o menos identificables: por un lado, el grupo *Periferia* que, en los años ochenta, reúne a un conjunto de

artistas argentinos —Pablo Suárez, Alfredo Prior y Osvaldo Monzo entre otros— alrededor de una serie de procedimientos como la reelaboración,

la cita, el robo y el plagio de obras canónicas de la tradición pictórica nacional. Por otro lado, más distante geográficamente pero más cercana a Constantino en términos de poética visual, la llamada *picture generation*, un grupo de artistas conceptuales que incluye a Richard Prince, Cindy Sherman y Sherrie Levine entre otros y que, a fines de los años ochentas, se apropian imágenes para explorar los códigos de la representación visual.

Una serie de Sherrie Levine que reproduce el trabajo de un fotógrafo canónico del modernismo, Edward Weston, lleva por título *After Edward Weston* y ya desde allí enlaza la búsqueda y el legado. «After Weston» puede traducirse como «en busca de Weston» o «después de Weston», no sólo como quien viene luego, sino también como se dice cuando se nombra a alguien *John after his father*, —lo llamamos John siguiendo a su padre o por su padre—. El gesto señala la continuación y también la réplica del nombre del padre como significante de la ley de la imagen o de un linaje iconográfico.

Al considerar la serie *After Weston*, la crítica celebró los tópicos del fin de siglo XX o del llamado *postmodernismo*: la trituration del aura, la muerte del autor, la omnipotencia de las comillas, el uso y abuso de la cita. Leída desde el presente, la serie de Levine abre otras preguntas: interrogan-

tes acerca de cómo se reproducen las imágenes, cómo se multiplican, cómo se gestan. Preguntas que la artista contesta, por un lado, interrumpiendo el linaje masculinista y volviéndose una suerte de madre apropiadora de estas criaturas fotográficas, gestadas por maestros o padres de la fotografía del siglo XX y, por otro, siguiendo los pasos de estos hombres (*after Weston*) al bautizar sus imágenes —que en realidad son y no son ya de ellos— con sus nombres (*after Weston*). Es decir, honrando y desmantelando la continuidad del linaje visual.

En el caso de Nicola Constantino, las series no tienen títulos, pero podrían llamarse «Nicola y el mundo de la imagen», en tanto revisualizan obras que van desde Rembrandt, Vermeer, Velázquez, Berni y Leonardo, hasta Herzog, Arbus y Fritz Lang, incorporando el cuerpo de la artista, como material y como firma. Como Levine, Constantino recoge el legado visual pero en su caso, la filiación es mucho más desbordante: ya no se trata de interrumpir el linaje de los grandes padres de la visualidad nacional —argentina, en su caso—, sino de arrojarlo al ancho campo del canon estético occidental o de la enciclopedia visual más clásica e identificable.

Las series fotográficas de Constantino ponen a andar algunos de los procedimientos centrales del

arte contemporáneo: el acopio y el reprocesamiento de lo ya hecho. O como lo propone David Joselit: el *ready-made*, aunque ya no como artefacto que conmueve los cimientos de la institución arte, sino como *techné* flexible que permite sincronizar tiempos y espacios diferentes y que, de hecho, «ya no se dirige a la ontología de la obra de arte (pivotando en la pregunta "¿esto es arte?") sino que más bien opera de acuerdo

con la pregunta paradójica '¿esta tradición local es auténticamente global?'» (Joselit, 2021, p. 190). Efectivamente, aquí Constantino toma como materiales la visualidad de la tradición, una visualidad ya hecha –*ready-made*– que pertenece al canon occidental o a la visualidad global y la conecta –la interfiere, la modula– con el aquí y ahora de la toma, en el marco del arte argentino [Figura 3].



Figura 3. Nicola Costantino. *Nicola alada*, inspirada en Bacon, 2010.

La serie elige como materia prima la visualidad *ready-made* o el archivo visual —en el sentido amplio o foucaultiano, de lo visible en un momento dado— y le imprime una torsión un poco inesperada para los artistas del archivo.² El apropiacionismo que practica Constantino no duplica y altera un original que es una imagen, es decir, un objeto hecho de papel o de óleo que se copia o se distorsiona. Tal es así que, por ejemplo, la arpillera que Berni usó como lienzo —y que señalaba su particular apuesta por un soporte popular para la pintura— queda desalojada de las fotos de gran tamaño y en altísima calidad de la impresión digital. Constantino se apropia de escenas que se vuelven a montar o se re-actúan.

El punto de partida entonces es un archivo inmaterial que, a partir de la estrategia del *reenactment*, se transforma en un archivo nuevo o en un archivo *encarnado*. Las fotos de Constantino se apropian y vuelven a montar escenas, sugiriendo así que antes —antes incluso de la imagen «original»— hubo una performance que no ha terminado, que no ha quedado relegada a un momento particular de la historia, sino que continúa en el presente, generando efectos contemporáneos.

Las fotos de Constantino no se apropian de objetos —ya sean cuadros

o fotografías—, sino de escenas. Las familias que construye no se filian a partir de los soportes sino de las performances que alojan. Y en sentido, el trabajo de Constantino se distancia del de Levine para ser leída en diálogo con otra artista clave de la *picture generation*: Cindy Sherman. En Constantino y en Sherman el apropiacionismo no se juega en la materialidad de la imagen sino en la reconstrucción y alteración de la puesta en escena. En Sherman hay una apropiación de cierta iconografía más o menos identificable con la cultura de masas y lo que la artista subraya es el carácter de simulacro de cada una de esas performances. Es decir, el hecho de que la secretaria o el ama de casa ocupan posiciones vacantes o clichés que, en tanto repertorio de lugares posibles y vacíos, pueden ser tomados por cualquiera, incluso por ella misma, como objeto y sujeto de la imagen. En el caso de Constantino, el carácter performático del género que constituye la tesis central de Judith Butler en *Gender Trouble* (2007) [1990], se despliega, a diferencia de Sherman, como performance de interferencia en la historia del arte. En Constantino, no sólo el género es una performance, no sólo las figura femeninas que ha diseñado la tradición visual —la virgen o la dama de la corte— efectúa un *reenactment* de la visualidad canónica y la reescribe en clave femenina,

convirtiendo cuadros y fotos en escenas-vivas que la cámara registra. La serie pone en juego dos líneas que tensan la ontología fotográfica. Por un lado, la fotografía como soporte signado por la reproductibilidad técnica y la serialidad y por otro, la imagen como práctica y escena performática. En la primera línea se inscriben una serie de cuestiones ligadas a la materialidad y la objetualidad, a la pieza de exhibición vinculada al registro y al archivo y sobre todo, a la fijeza y la detención del tiempo y de los cuerpos o más precisamente, a la fotografía como dispositivo que detiene el tiempo de los cuerpos. En la segunda, se trata de la visión fotográfica en tanto instancia de inteligibilidad de un proceso en curso, de una puesta en escena que se despliega frente a la cámara. O de la imagen no tanto como objeto que congela el tiempo, sino como punto de convergencia de serie de dislocaciones temporales que conectan múltiples presentes durables o extendidos: el de los cuerpos que viven frente a la cámara, y el de los ojos que ahora —es decir, después— los contemplan.

Lo que me interesa de la serie es justamente ese sutil corrimiento que arranca la imagen de la zona de la reproducción, la reproductibilidad, la duplicación, el imperio del entrecomillado y la cita para llevarla al universo del puesta en acto frente a la cámara. En esta actualización de

las escenas del canon o del archivo visual, el reenactment se vuelve re-visitación, reelaboración y revisualización del linaje visual. La fotógrafa, como ojo y como carne, vivifica el reappropriacionismo pasando del signo al acto, a través de escenas en las que palpita lo viviente.

Los materiales de la imagen

En el reenactment de *Venus ante el espejo*, por ejemplo, Constantino le cede su lugar a la Artefacta: la imagen es un autorretrato, pero la posición de la artista está ocupada por la muñeca que posa como Venus [Figura 4]. Tal como ocurre en la pintura de Diego Velázquez, *Venus-Artefacta* contempla su rostro en el espejo, pero la imagen vincula esta duplicación barroca —la representación dentro de la representación— con otro tipo de reproductibilidad: la del doble mecánico, que no sólo se abre hacia el campo de lo maquínico, sino también hacia el universo de la reproductibilidad técnica de la imagen.

Sin embargo, en la performance de la escena, la artista incluye a su hijo como el pequeño Cupido que sostiene el espejo y así la proliferación visual se desplaza, desde el campo de la reproductibilidad técnica y especular y desde el ámbito de los muñecos y lo mecánico, hacia el terreno de lo viviente [Figura 5].



Figura 4. Nicola Costantino. *Nicola artefacta y Aquiles como Venus y Cupido, según Velázquez*, 2010.



Figura 5. Nicola Costantino. *Nicola artefacta y Aquiles como Venus y Cupido, según Velázquez*, 2010. Detalle.

Ese cuerpo vivo que es también resultado de una serie de tecnologías de reproducción asistida, sostiene la representación clásica, sostiene el espejo que duplica a la Artefacta, que duplica a su madre. Pero la escena es otra. Ahora la imagen mixtura la reproducción serial y técnica y la gestación biológica. En lugar de remarcar la diferencia entre el reflejo en el vidrio, el doble en resina y la materia orgánica, la fotografía de Constantino convoca a todos en una misma escena que propicia el contacto y la contaminación entre carnes vivientes, visuales y manufacturadas. Así, la pregunta crítica se desplaza, tal como lo propone W.J.T. Mitchell (2005, p.33), «from power to desire». La imagen nos enseña el camino que abre una

nueva hermenéutica visual en la que se trata de relegar un poco la interrogación acerca de qué significan las imágenes o qué poder vehiculizan y abrir el espacio para preguntarnos qué quiere una fotografía, hacia dónde se mueve, qué nuevos vocabularios despliega, qué cuerpos desea, qué familias visuales gesta, qué materiales pone en contacto.

La Lección de anatomía del doctor Nicola Constantino trabaja sobre el cuadro de Rembrandt *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp* (1632) [Figura 6]. La escena de la representación se replica y se altera: ya no estamos en un espacio que vincula la anatomía y los claustros universitarios; el



Figura 6. Nicola Costantino. Lección de anatomía del doctor Nicola Constantino, 2015.

lugar se satura ahora con los materiales de la ciencia y la tecnología contemporánea.

La situación además se feminiza y la masculinidad queda sólo como resto y como humorada: en el título no se menciona a la doctora Nicola sino al doctor Nicola, en una despiñada lealtad con el original. Hay en la imagen, muchas Nicolas, siete exactamente como los asistentes a la lección de anatomía que presenta el óleo de Rembrandt. Todas tienen

diferentes peinados para remarcar su peculiaridad como individuos y todas tienen la misma ropa que las hunde en una homogeneidad similar a la del cuadro. Si la representación masculina ha elevado una serie de rasgos particulares —el género y la clase entre tantos otros— al lugar de universal, aquí la foto reproduce el cuadro y también desautomatiza el momento de reproducción y naturalización de la representación y el saber como campos masculinizados [Figura 7].



Figura 7. Nicola Costantino. *Lección de anatomía del doctor Nicola Costantino*, 2015. Detalle.

Género y corporalidad, autorretrato e identidad femenina son los ejes a partir de los cuales Constantino vuelve a montar las escenas del canon visual. Diseña un mecanismo que pone en marcha la doble estructura del reenactment —tal como lo sintetiza Rebeca Schneider— la estructura del *as if* —como si— y del *what if* —que tal si—. Aquí la cámara hace como si estuviéramos otra vez frente a la lección de anatomía, pero esta nueva puesta está necesariamente interferida por el *what if*. ¿Que tal si montamos nuevamente la lección de anatomía?, dice la imagen. Y lo que ocurre cuando el tiempo re(torna) es el despliegue de un dispositivo de alteración del cuerpo. Ese cuerpo como materia inerte, esa carne sobre la que hurgan las técnicas quirúrgicas y el saber médico es ahora un cuerpo híbrido, que se hace con los dictados de la moda, la publicidad y los discursos sobre la identidad de género.

El *punctum* de la imagen es, sin duda, el cadáver. Aquello que en la lengua pierde el género —la palabra cadáver no deja saber si se trata de una mujer o de un varón—, en la representación pictórica apunta a la universalidad tomada históricamente por lo masculino y es el cadáver de un hombre. En la foto de Constantino, en cambio, ese lugar se disputa de manera aún más radical: es una mujer pero no es

exactamente un cadáver porque no es un cuerpo orgánico y sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en el lienzo de Rembrandt suscita compasión y la doctora la toma de la mano. Entre lo vivo y lo muerto, entre el objeto de estudio y el sujeto de la tecnología médica, yace ella, la máquina. Es otra artefacta que a su vez, remite a la historia de la visualidad y al lazo entre trabajo y mecanización en la imaginación futurista de Fritz Lang.

La mujer máquina infecta el teatro —o el quirófano— de la representación y el saber sobre el cuerpo. Contrabandea así, otro vocabulario: aquel que hace del cyborg una herramienta política que con su hibridez transgrede una serie de fronteras: fronteras entre mujeres y varones, entre humanos, animales y máquinas, entre materia orgánica e inorgánica, entre lo natural y lo artificial, entre el arte y la vida. Se trata de una serie de fronteras que el capitalismo patriarcal busca reforzar como tales, como fronteras que fundamentan su legitimidad, tal como lo advierte Donna Haraway (1991), en su célebre *Cyborg Manifesto*.

Con sus duplicaciones y puestas en escena, con sus dobles maquínicos y mecánicos, con su artefacta y su hijo, Constantino reflexiona sobre lo fotográfico como matriz de la visualidad contemporánea y la propone como una particular

performance que reorganiza lo visible como campo y experiencia de la visión. *Príncipe Aquiles, según Velázquez*, revive y a la vez interfiere la puesta en abismo de la represen-

tación barroca porque, como en el caso de la imagen de la Venus, la reflexión sobre el/la artista, sus criaturas y procedimientos se despliega en clave velazquiana [Figura 8].



Figura 8. *Príncipe Aquiles, según Velázquez*, 2010.

Señalemos las transformaciones más evidentes: en el siglo XXI, el universo de la fotografía reemplaza

al de la pintura como matriz visual: ya no hay lienzo, sino una pantalla para amortiguar el impacto de la

luz; lo que Nicola tiene en la mano no es un pincel sino un fotómetro y el material privilegiado ya no es el óleo —con todos los efectos de duplicación y apropiación del mundo que puntualiza John Berger (1972, pp. 84-110)— sino la luz que ilumina la performance de un cuerpo. Esos cuadros contra la pared del fondo que ningún personaje mira y que en Velázquez funcionan como referencia a lo pictórico como medio y modo de representación, aquí no sólo son fotografías, sino que además son las fotografías de Nicola que integran esta serie sobre su linaje visual. Si el lienzo barroco es, entre otras cosas, un autorretrato del pintor Diego de Velázquez desarrollando su práctica, aquí también la artista forma parte del cuadro, pero lo hace más como curadora o

facilitadora de la escena que como alguien que produce algo, un cuadro, una foto. No es un sujeto genial e irrepetible sino alguien plagado de dobles y replicantes. Por eso ahí está también la Artefacta que reemplaza al personaje masculino que en el cuadro español abre el espacio del fondo y genera otro foco luminoso. Contra ese fondo, un elemento se repite: es el espejo, que mantiene la posición y función que tenía en el cuadro del pintor español. A través de él, vemos aquello que garantiza la representación: ya no es la materia a representar —los reyes, en el cuadro de Velázquez—, sino ahora la cámara y su *operator*, para usar el vocabulario barthesiano que aquí adquiere verdadera relevancia y nos libera de llamarlo «el fotógrafo» [Figura 9].



Figura 9. *Príncipe Aquiles*, según Velázquez, 2010. Detalle

Si la pintura barroca daba vuelta la escena para mostrar ya no el objeto de la representación sino todo aquello que permanece fuera del cuadro y lo hace posible —el lienzo, el pintor, los testigos, la tradición pictórica como fondo—, la foto de Constantino vuelve a hacer girar el universo de la representación, sus técnicas y fundamentos. Vemos al pequeño Aquiles como centro de la escena y objeto de la imagen —a fin de cuentas, este es su retrato— orquestado por su madre Nicola. Pero la representación más que abrirse hacia atrás —con esa puerta que indica que hacia allí, el mundo representado continúa— o hacia delante, donde está el espectador real y los reyes que virtualmente posan para el retratista, se «ensancha» hacia los cuatro costados para explorar los lugares de la performance fotográfica que la contiene. En esta performance, los lugares masculinos se reparten entre el modelo —el pequeño Aquiles— y el operador de la cámara (Gabriel Valansi). El operador es una herramienta más al servicio de una escena que fluye bajo la custodia de Constantino. El modelo es un menor que no puede valerse por sí mismo y necesita de la ortopedia y la asistencia de las mujeres, identificadas en sus funciones, por la rigurosa racialización de los lugares de servicio doméstico.

En su famosa lectura de *Las Meninas*, Michel Foucault (1999, pp. 13-25)

advierde que la imagen de los reyes —que están fuera del cuadro y cuya presencia se inscribe en el lienzo como un doble en el espejo del fondo—, indica un lugar —imaginario, supuesto— que no puede verse pero que coincide con el lugar real del espectador de la pintura y es, además, el punto al que se dirigen las miradas de todos los personajes del cuadro. Para Foucault, *Las Meninas* señala un régimen de invisibilidad —que no tiene que ver con lo oculto o lo censurable—, sino justamente con aquello que, al permanecer fuera de cuadro, garantiza la representación.

La imagen de Constantino presenta ese nuevo régimen de visibilidad que impone la fotografía como matriz visual del siglo XX. Se deja ver que la fotografía es menos —aquí nuevamente, una distancia con lo que puede identificarse como estéticas en diálogo, ya sea el apropiacionismo americano o el grupo Periferia—, la producción de representaciones alteradas por la lectura (Levine), las estrategias del «pobre» que recicla materiales que le llegan de «segunda mano» o incluso colección de poses y clichés a desactivar o desgastar por medio de la repetición y la puesta en escena del artificio (Sherman). Se trata más bien de un tipo particular de experiencia en la que se ha transformado radicalmente el estatuto del artista, que ya no es un manipulador

de un dispositivo o conocedor de una técnica, sino un productor de «espectáculos de realidad» —para retomar la formulación de Reinaldo Laddaga (2007)—, de experiencias de visión, más que de objetos. En la época del autor como curador —o de la concepción de la autoría en términos curatoriales como lo conceptualiza Boris Groys (2014)—, Valansi aparece fuera de la imagen y como puro ejecutor de una técnica al servicio de una artista (conceptual) que domina la escena y, en la ficción de la imagen, también parece comisionar el retrato. Es también una intervención crítica sobre el archivo como procedimiento clave del arte contemporáneo: las imágenes encarnan el archivo inmaterial de la tradición iconográfica y al hacerlo subrayan esa memoria corporal que más que soporte es, ella misma, archivo viviente.

La serie de Constantino muestra la mirada: exhibe el modo en que se mira o se lee la tradición visual, reflexiona con los materiales de la fotografía, sobre el modo en que viven y se reproducen las imágenes; también sobre las condiciones en que se gestan y el tipo de experiencia que suscitan. La serie fotográfica es, además, una intervención crítica sobre el archivo como procedimiento clave del arte contemporáneo: las imágenes encarnan el archivo inmaterial de la tradición iconográfica y al hacerlo, subrayan

también, es memoria corporal que más que soporte es ella misma otra forma del archivo: un archivo viviente. Opera así una feminización de las políticas de representación que interviene el léxico de la fotografía moderna —ligado a la reproducibilidad, el original y la copia— para traer otros vocabularios que vienen de lo femenino como posición estética y biopolítica y para instalar otras palabras: corporalidad y performance, afectos, deseo y archivo viviente, gestación y linaje.

Referencias

Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz editores.

Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. Penguin.

Buchloh, B. (1999). Atlas/Archive. En A. Coles (Ed.), *The Optic of Walter Benjamin*, vol. III. Black Dog Publishing Limited.

Butler, J. (2007) [1990]. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós. Traducción de Antonia Muñoz.

Foster, H. (2002). Archives of Modern Art. *October* (99), 81-95.

Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October* (104), 3-22. Hay traducción: El impulso de archivo. (2016)

- Nimio. *Revista de la cátedra Teoría de la Historia* (3), 102-125. <http://pa-pelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
- Foucault, M. (1999)[1969]. *La arqueología del saber*. Siglo XXI Traducción de Aurelio Garzón del Camino.
- Foucault, M. (1988)[1968]. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI. Traducción de Elsa Cecilia Frost.
- Groys, B. (2014). Política de la instalación. *En Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra. Traducción Paola Cortes Rocca.
- Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. Routledge.
- Joselit, D. (2021). *Tradición y deuda. El arte en la globalización*. Adriana Hidalgo. Traducción de Paola Cortes Rocca.
- Laddaga, R. (2007). *Espectáculos de realidad*. Beatriz Viterbo.
- Mitchell, W.J.T. (2005). *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*. University of Chicago Press.
- Schneider, R. (2011). *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Routledge.

1 Todas las imágenes se reproducen por cortesía de la artista y pueden encontrarse en <https://www.nicolacostantino.com.ar/>

2 A partir de *Fiebre de Archivo* de Jacques Derrida, publicado en francés, en 1995, el archivo se vuelve un término clave de la discusión contemporánea. Críticos como Hal Foster (2002 y 2004) o curadores como Okwi Enwezor —curador de «Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art», la exhibición del 2008 en el International Center of Photography— han subrayado la gran productividad del archivo en el campo de las artes visuales contemporáneas y su función como hipótesis constructiva y organizadora de la obra. Se trata, por un lado, de una sensibilidad o de una suerte de estilística que toma sus modos del archivo, utilizando la secuencia y la reiteración de un material que se presenta como ya dado —incluso si se ha producido especialmente— y que consolida una «estética de organización legal-administrativa» (Buchloh, 1999, p. 32). Por otro lado —y este sería el caso de Costantino y también un modo de leer tanto al grupo Perifrasis como a la Picture Generation, a partir de esta categoría tan contemporánea— de un uso del archivo, en las múltiples dimensiones de la palabra, como materia prima o material de trabajo. La categoría conecta así, la producción visual contemporánea, por un lado, con cierta puesta en escena, cuyo mecanismo central es la denotación o la presentificación por sobre la representación —ese poner ahí, ese diseño de un dispositivo de exhibición de lo real— y, por otro con un proceso de reutilización o de reciclaje de lo ya hecho que lo articula con el ready-made como artefacto, pero también como procedimiento y pulsión creadora.

3 La noción de archivo que se pone en juego aquí no es la que lo utiliza en cercanía con el acervo, a las instituciones de registro y conservación o espacio de guarda. No es esa versión del concepto de archivo que lo pone a funcionar en el marco de términos que subrayan su materialidad, como repositorio, colección, fondo o acervo. Se trata más bien del archivo que, en su acepción foucaultiana, se entronca con un léxico que tiene sus antecedentes en el paradigma, la tradición o el corpus o, en mismo vocabulario de Foucault, formación discursiva. Así, el archivo es «ley de lo que puede ser dicho» o es el «sistema general de formación y transcripción de enunciados», el archivo nombra las condiciones de posibilidad de lo escribible o lo legible (Foucault, 1999, pp. 219-220). Si bien, sería erróneo decir que es inmaterial, su materialidad no es especificable, no evoca la conservación, ni la localización en un acervo específico de materiales organizados por su procedencia o guarda.

4 El término «reenactment» ya se integra —en su idioma original, tal como ocurre con performance— a los vocabularios críticos contemporáneos. Su origen se ancla en una tradición estadounidense gestada en los años 50s cuando grupos de personas vuelven a montar las batallas de la Guerra Civil en los lugares en que ocurrieron, vistiendo la ropa de la época. El resultado de esa «recreación» de los episodios bélicos no es exactamente una escenificación para un público que contempla lo que ocurre, sino algo que se hace para sí, como ocurre con los juegos, las fiestas o los rituales. Se trata entonces de una acción que permite vivir algo «ya ocurrido» y que supone una actuación, en el sentido del desempeño de un rol o de un papel. El reenactment tiene una dimensión ficcional —sobre todo en la medida en que supone algo guionado y por lo tanto una recreación o una repetición— pero que, al no estar armada para ser vista por un público no participante, no puede traducirse del todo como «nueva puesta en escena» o «re-actuación» porque de ser así estaríamos de lleno en el universo teatral. El reenactment está a medio camino entre la puesta teatral y la posibilidad de tener una experiencia cuyo suelo ficcional sostiene más que erosionar su dimensión de experiencia.

5 Recupero aquí la reflexión de Hans Belting que advierte que el término imagen puede utilizarse tanto para nombrar dibujos, fotografías y pinturas como representaciones y recuerdos individuales y sociales. Belting recupera esa dualidad como fenómeno constitutivo de la imagen y lo articula con la noción de medio como aquello que le da cuerpo a la imagen. Si los medios siempre se definieron como los «géneros y materiales a través de los cuales los artistas se expresan», Belting lo piensa como «medios portadores, o medios anfitriones, que necesitan de las imágenes para hacerse visibles, es decir son medios de la imagen» (2007, p.35). Me interesa operativizar esa reflexión subrayando aquí la noción de escena: las imágenes de Constantino trabajan con el archivo, pero produciendo una ficción de nueva puesta en escena de una situación que registrada en una imagen se integra al archivo visual, más allá de su soporte o su medialidad.

6 Al abordar la práctica del reenactment como una recreación de la historia que se propone no sólo en estas prácticas de revivificación de los episodios de la Guerra Civil norteamericana, sino como una pulsión contemporánea que marca ciertos parques temáticos y museos de historia, Rebecca Schneider señala esta doble estructura del reenactment. Dice Schneider (2011, p. 2):

«I wonder here not only about the “as if” but also about the “what if”: what if time (re)turns? What does it *drag* along with it? I am interested in the attempt to literally touch time through the residue of the gesture or the cross-temporality of the pose» [«Me pregunto aquí no solo por el “como sí” sino también por el “que tal sí”: ¿qué tal si el tiempo re(torna)? ¿Qué *arrastra* con él? Estoy interesada en el intento de tocar literalmente el tiempo a través del residuo del gesto o de la temporalidad cruzada de la pose»; mi traducción].

7 El cuadro de 1656 fue consignado de diferentes formas en los inventarios reales, *Retrato de la emperatriz, la familia de Felipe IV*, lienzo donde Velázquez «se retrató a sí mismo pintando». Es en el siglo XIX, cuando integra el acervo del Museo del Prado, que se lo cataloga como «Las meninas» —probablemente a partir de la descripción que el pintor y tratadista de arte Antonio Palomino, en su libro *El museo pictórico y escala óptica* cuyos tres tomos se publican entre 1715 y 1724—. El título con el que se lo conoce en la actualidad focaliza los personajes secundarios de la escena, las criadas, las damas de compañía, las muchachas (meninas) que acompañan a la infanta Margarita y que podrían volverse parte del mismo grupo que la protagonista, que es también una niña, una menina. En el reenactment de la escena que efectúa la imagen de Costantino, hay una actualización de estos personajes contradictorios —secundarios para el ritual pictórico pero focalizados por los avatares de la titulación—. Las damas de la corte se traducen y se estabilizan ahora como personal doméstico, por su diferencia genérica con el niño —protagonista inequívoco de una imagen que se llama «Príncipe Aquiles»— pero también por sus rasgos indígenas o mestizos, así como por el uso de un uniforme de trabajo.

¿Nuestros textos están deseando a alguien?

Entrevista a Martín Kohan

Manuela Belinche, Mnemo Leonardi y Florencia Suárez Guerrini
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. FDA UNLP

En el marco del 50 aniversario de la Facultad de Artes (FdA) de la Universidad Nacional de La Plata conversamos con el escritor y docente Martín Kohan en torno al arte, las tensiones entre cultura popular y cultura académica, y los desafíos actuales de la enseñanza.

Entrevistadorxs (EE):

Dentro de las transformaciones que planteó el proyecto institucional de la FdA en los últimos años hubo un trabajo de reconfiguración de los reglamentos vigentes para los trabajos finales que deben presentar las y los estudiantes al momento de graduarse. La nueva propuesta busca propiciar una escritura híbrida y



desacartonada de esos proyectos que, en general, son un complemento de la producción de obras. En ese sentido siempre nos interesó tu trabajo porque vos basculás con destreza entre la escritura académica y lo que podríamos nombrar como una escritura más «blanda». Entonces, en primer lugar, queremos preguntarte cómo trabajás ese tránsito, ese tono poroso.

Martín Kohan (MK)

Cuando yo era estudiante, una de las marcas más fuertes en mi formación en la crítica literaria fue al lado de Josefina Ludmer. Entré a trabajar en el noventa en su cátedra, ella era la titular, y también fue directora de mi tesis de doctorado. Considero que la impronta de Ludmer ha sido muy fuerte en mi formación en cuanto a la literatura, la crítica literaria, qué se hace con un texto. Al mismo tiempo, en esa especie de traveling que es cursar una carrera, vas pasando por distintos profesores, pero pasar por distintos profesores es también pasar por distintos modos de leer, de pensar y de entender qué es la literatura. Trato en algún momento, sobre todo en una de las dos materias en la que trabajo en la UBA, que es una materia en principio inicial, proponer o plantear esta cuestión: uno cuando cursa, cursa disciplinas específicas (literatura argentina, francesa, teoría literaria, etcétera) y, al mismo tiempo, en cada materia, lo que estás atravesando son distintas maneras de ver, porque el docente enseña una manera de ver. Además, enseña Flaubert, Borges. Pero enseña una manera de entender la literatura, una manera de pensarla, de leerla. Y en ese recorrido, cuando era estudiante, se fue combinando una tradición de lectura más textualista (Panessi, Ludmer) y, al mismo tiempo la percepción que yo tenía a los 20 años de otro perfil de docentes o de intelectuales con un plano de intervención más abierto, que era el que me estaba marcando. Porque al mismo tiempo cursaba con David Viñas, con Beatriz Sarlo; más adelante cursé también con Ricardo Piglia. Había un movimiento en ellos,

que me interesaba particularmente, de poder estar adentro y afuera, por así decirlo. No la dicotomía y ni siquiera el desdoblamiento; no es que tenían un lado A y después un lado B. Para mí una referencia en ese sentido está en las clases de Ricardo Piglia en Canal 7, que yo las había visto y después las volví a ver porque las ponían en los vuelos de Aerolíneas Argentinas. Sin ser idénticas, no eran tan distintas a las clases que había dado en la Facultad y que yo había cursado. No tenía la versión sofisticada porque estaba en la UBA y la versión berreta porque estaba en Canal 7. Era muy consistente en las dos escenas. Yo iba a las clases de Viña y lo leía en las contratapas de *Página 12*; no tenía una versión más elaborada. No es lo mismo dar una clase que escribir un artículo de un diario, y no pretendemos que lo sea, pero lograban —lograron— un registro que les permitía ser muy consistentes tanto en un ámbito como en el otro. Entonces, cuando estaba estudiando tuve las dos señales, lo que Ludmer hacía con los textos, con la literatura, cómo la pensaba y cómo la escribía y, al mismo tiempo, esa otra manera que me interesaba, que era poder articular algo que funcionara adentro y afuera. En esas condiciones, insisto, no en la forma de un populismo demagógico de «bajémoslo al lector común». Ese gesto aparentemente considerado es fuertemente despreciativo. Ya la idea de «bajémoslo», ¿por qué bajémoslo? No estamos más arriba. «Simplifiquemos así lo entiende el lector común», ¿por qué, el lector común no entiende ideas complejas? Todos esos gestos de supuesta amabilidad a ciertos receptores contienen, a menudo, no muy ocultamente, un desprecio tremendo. Claro que entienden formulaciones complejas, no están más abajo, están en otro ámbito, se dedican a otras cosas, no estudian Letras en la universidad, pero eso no implica ninguna de las trampas que uno suele detectar en los discursos de la así llamada «divulgación». Hay divulgaciones y divulgaciones, hay una consideración para hacer dentro del campo de las divulgaciones, para ver cómo divulga cada cual.

En un ámbito específico, una determinada institución, hay un lenguaje propio con cierto grado de sofisticación, es esperable, es deseable, es necesario, y ocurre en todos los ámbitos. Si vamos a Ingeniería, nosotros no sabemos de ingeniería, es lógico que una parte entendamos porque castellano entendemos, y hay una parte que no vamos a entender porque no estudiamos en Ingeniería. Si vamos a Medicina, lo mismo. Ámbitos específicos, lenguajes específicos; hay un punto donde es razonable que, si estamos trabajando crítica literaria en instituciones universitarias, tengamos un cierto grado de elaboración, una especificidad de lenguaje que todas las disciplinas tienen. Hasta ahí no tenemos exactamente un problema. Lo que yo percibo como un problema es el regodeo de la jerga, porque el lenguaje específico sirve para la dinámica de una comunicación interna —tampoco podríamos trabajar lo que trabajamos sin desarrollar un lenguaje de esas características, que nos permita comunicarnos entre críticos especializados—, pero hay una parte importante del registro que estamos usando que no tiene que ver con la comunicación entre críticos especializados, que no son exactamente actos de comunicación, son intercambios de jergas. Entonces, ya no es un problema del ámbito propio y del afuera, lo tenemos que examinar al interior del ámbito propio.

Hay dos niveles de la cuestión: uno de ellos es cómo resolver la divulgación, difusión, e interpretación a un público no especializado de aquello que escribimos en el ámbito universitario. La segunda es que esto que nosotros escribimos, de la forma en que escribimos, no lo leemos nosotros tampoco, y este nivel no es puertas hacia afuera, hacia la difusión, sino que estamos escribiendo de un modo que nosotros mismos no estamos dispuestos a leer. Excepto que se nos pague, es decir, si sos evaluador, si sos jurado de tesis, si sos evaluador de un informe o si en tu proyecto de investigación, el estado de la cuestión te obliga a relevar el artículo sobre un tema en el que vos mismo estás. O sea que, si no te pagan, no estás dispuesto a leer eso. Tenemos un

problema puertas adentro. Lo descubrí en una situación no universitaria. En una entrevista con Osvaldo Quiroga en la tele, él me dice: «no, pasa que ustedes a veces escriben en un lenguaje muy enraizado que los que no somos de Letras no queremos leer», y yo dije «pero me parece que nosotros, los que somos de Letras, tampoco queremos leer eso». Aquel viernes iba a Canal 7 y había venido de un congreso, de una mesa con cuatro expositores y un público. No fue un accidente, no fue una mañana desgraciada, estamos normalizando que lo que nosotros tenemos para decir en un congreso no lo va a escuchar nadie. Pero nadie no es lo que llamaríamos público en general, sino que el público universitario tampoco lo quiere escuchar. Entonces, son dos los problemas: el hacia afuera y el adentro. Estamos escribiendo algo que no queremos leer tampoco nosotros.

EE ¿Y cómo lo sortearas? ¿cómo resolvemos el problema?

MK Por lo pronto, hay que asumir el problema, no siempre se nos presenta un problema porque no siempre es un problema, depende lo que te estés proponiendo. Quiero decir, podemos tal vez no resolver esta cuestión, podés ni siquiera percibirla como una cuestión a resolver y te va perfectamente bien. Es un problema porque se nos vuelve problemático, pero si no, no resulta ningún problema; elaborás un proyecto, elaborás los informes, cumplís con los congresos, no te afecta porque sabés que nadie va allá a escuchar, vos tampoco vas a eso, lees para nadie.

EE Es una cuestión burocrática digamos...

MK Y la burocracia, para bien o para mal, se retroalimenta y funciona. Entonces, a la máquina burocrática a la que pertenecemos, no le plantea ningún problema esto que nosotros estamos diciendo, funciona así, hasta podría plantearle un problema que revisemos el estado de

cosas. Por lo tanto, la cuestión es qué nos pasa a nosotros con esto. ¿Cuándo en los congresos se empezó a agradecer que no hubiera preguntas? «¿Alguna pregunta? ¿no? Bueno, gracias». Yo empecé a decir: con el «gracias» ¿qué se agradece exactamente? ¿gracias por haber venido, gracias por la escucha atenta o gracias por no hacer preguntas? No traer algo acá que total la constancia ya la hemos obtenido, que es a lo que vinimos. Eso, por un lado. Por otro lado, ¿cuándo dejó de ser en algún grado mortificante, no por pasión del sufrimiento, hablar sin público? No público en general, no estoy pensando en las masas, sino en por qué hacemos un congreso en La Plata, en Rosario o en la UBA, y no es una instancia donde siquiera esperemos docentes de escuela media que vengan a escuchar trabajos de formadores de docentes como somos nosotros, que somos docentes. ¿Cuándo dejó de ser un problema ir a exponer y que no hubiera nadie?, los de la mesa y dos más que probablemente se habían quedado de la mesa anterior. Estoy planteando un estado de cosas que me incluye.

En 2017 te invitaron junto con otros escritores a participar del ciclo Verboamérica del MALBA para hacer un recorrido de lecturas sobre las obras expuestas. ¿Hay un vínculo entre esto que decís sobre el adentro y el afuera y tu interés por las posibles transferencias entre la literatura y otras artes? **EE**

No es que yo encontré la llave. Nuestro campo específico plantea esto permanentemente. Sea en esa vuelta de los sentidos culturales que se produjo en el año 2000 o en las ponencias donde, en principio, sí hacemos esas articulaciones. No es que encontré una fórmula y dije «hagamos así, crucemos literatura con artes visuales», si ya lo hacemos. **MK**

A mí me parece que el movimiento es al revés. El problema es la escritura y la interpelación. Cuando te planteás el problema de la interpelación es porque no tenés al

receptor asegurado. Es eso, porque cuando sos estudiante y escribís una monografía, el receptor está asegurado y es el docente, la tiene que leer quiera o no quiera. Cuando presentás una ponencia en un congreso el receptor está asegurado, porque, incluso, si el receptor es ninguno, no pasa nada, la constancia está. Cuando presentás un informe, el evaluador está asegurado, cuando presentás la tesis, el jurado está asegurado. ¿Qué pasa cuando tenés que lograr interpelar, seducir, convocar un receptor?

Decimos transdisciplinariedad, estudios culturales, prácticas culturales, lo decimos todo el tiempo. La pregunta es qué hacemos con eso que decimos. Y también citamos a Roland Barthes: «un texto debe probarme que me desea» y lo trabajamos. Y trabajamos tanto la escritura y el deseo, lo trabajamos, pero después ¿qué hacemos? Vamos a un congreso y si leemos quince minutos de corrido nos van a dar un diploma, una constancia. Porque, además, no hay manera de que eso después no tenga efectos, que es que lo que escribís no importa mucho, si total, no lo va a escuchar nadie. ¿Cuánto dura la autoexigencia de que las ideas estén bien, de que esté bien desarrollado, si no hay público, si no hay lector?

EE Y el límite es también un poco la exigencia externa, de este sistema de la maquinita de hacer papers.

MK ¿Por qué? Porque lo otro era no pasar un papelón, que para mí sigue siendo la llave del alto nivel de nuestras universidades. La exigencia implícita y a veces explícita de nuestros estudiantes. Ninguno de nosotros se anima a pararse frente a esos estudiantes que están en términos generales bien formados, sin una clase preparada, y eso es una garantía de calidad, por decirlo en términos de productos industriales, mejor que cualquier evaluación, control, supervisión o concurso.

Cuando empieza a no haber interlocutores y cuando empieza a no existir la instancia de convocar (por esto decía

lo de Barthes, «un texto debe probarme que me desea»; nuestros textos, ¿están deseando a alguien? No, están deseando la certificación de la participación en el congreso, porque hay que juntar ocho para el informe, están buscando la aprobación del informe, la acreditación en la revista ABC 1. No están deseando ningún lector. Esto obviamente marca la manera de escribir. Y ese deseo de lector y las estrategias de seducción y de captación de un lector tocan no solo la dimensión de divulgación hacia fuera del ámbito universitario, sino hacia dentro del mismo también. Entonces, si no hay deseo ahí, tampoco hay deseo en la escritura. Y es rarísimo, porque nos dedicamos a la literatura.

En nuestros campos más todavía, en los artículos sobre arte, ¿no? Nos alejamos del objeto. EE

Y de nuestra propia pasión, por la que se supone que alguna vez elegimos estas carreras que «nos llevan al hambre y la desolación», pero nos procuran un placer que es la escritura y la lectura, que no deberíamos ceder, y lo estamos cediendo. Ese es el problema, las dos cuestiones: hacia fuera y hacia dentro. Les contaba lo de Quiroga porque con Quiroga lo descubrí, me dijo: «ese lenguaje hermético que usan para hablar entre ustedes». Por ahí invito a alguien más académico y yo no le entiendo nada, me decía Quiroga. Pero, cuando usamos lenguaje hermético puertas adentro, ¿es el grado de sofisticación propio de cada práctica específica, o estamos hablando hermético porque tampoco nos estamos hablando entre nosotros?

Hiciste una distinción entre el momento en que estudiabas y la actualidad, que seguro tiene que ver un poco con el pasaje de ser estudiante a desempeñarse profesionalmente pero que también puede relacionarse con algo que trabajás en *¿Hola?*, tu último libro, en torno a la influencia de la técnica en ciertas transfor-

maciones. Nos interesa ahondar en esto, no solo en lo que respecta a los vertiginosos cambios comunicacionales sino también al desarrollo de una técnica específica de escritura.

MK Por un lado, hay un antes y un ahora porque tengo muchos años, entonces, algunas escenas a las que me remito están a treinta años de distancia. Treinta es mucho, hay cosas que cambiaron. La cuestión de la técnica o la tecnología es clave, claro. Esto lo dije el otro día en una clase y produjo un gran impacto en los estudiantes: «cuando yo nací, el Che Guevara estaba vivo». Porque claro, la crueldad de la juventud: el Che Guevara, San Martín, Colón, pasado remoto, historia. Yo soy de enero del 67 y al Che lo matan en octubre del 67. Tengo muchos años.

Lo que yo veo a lo largo de estos años son elementos que por ahí ya estaban y que ganaron carrera. Ya había informes y evaluación. Pero estas cuestiones se agudizaron de la peor manera, porque una cosa es circular, poner textos, que eso tenga una inscripción y que esa inscripción sea evaluada, y otra es trabajar para la evaluación. Ya había publicaciones, se registraban las publicaciones, está bien, también la institución quiere ver qué estás haciendo, qué estás investigando, y que no seamos los docentes que estudian cinco años y pasan el resto de su vida enseñando lo que aprendieron esos cinco años, está muy bien que esa producción exista y se verifique. Pero, lo que mencionamos como burocracia es la diferencia evidente, Max Weber lo describió muy bien, entre «producimos conocimiento y hay una institución que contabiliza eso» o «escribimos para la contabilización institucional», no es igual.

EE Claro, lo que en Benjamin sería trabajar para abastecer la maquinaria de producción o transformarla.

MK O valerte de ella, exactamente. Que es efectivamente marxismo: ¿producís valor de uso o producís valor de

cambio?, ¿producís para retroalimentar la maquinaria de producción y explotación o para producir bienes que vamos a disfrutar en eso que se llama la vida? Eso, por un lado, como tendencia, donde está muy claro que se han ido incorporando las características del mundo académico de Estados Unidos, con excepción de los sueldos y las condiciones de trabajo. Pequeño detalle.

Las ventajas están a la vista, son tan obvias, internet, estar conectado, pero preguntémonos por lo que perdemos. Quizás todo parece indicar que hay una relación con la máquina burocrática; la máquina se perfeccionó, para bien y para mal. No estamos en contra de todo, primero porque es inútil y segundo porque los beneficios son notorios. Pero quiero decir, Saúl Sznajder sigue publicando *Hispanamérica* en papel —ya me explicaron que ya no es indispensable talar árboles para imprimir papel, sale de la sacarosa, digo por si les gustan los bosques, no hay una guerra contra los bosques—. Me parece que esta especie de cáscara hueca de la que hablamos se acentúa cuando llamamos revista a un archivo de artículos que mandás y nadie lee, nadie abre. Yo, que soy de otra época, me manejo con una escala distinta, que es repercusión, no de masas, sino de publicar un artículo y que alguien te lo comente. Y empezás a publicar en eso, que no deja de llamarse revista. Esto es interesante porque los nombres se mantienen, el correo electrónico no deja de llamarse correo, el e-book mantiene la palabra book, y así, y estos sitios electrónicos mantienen la palabra revista y mantienen una idea de publicación, pero son archivos inscriptos. No es exactamente una revista, es un espacio de archivos tecnológicos, cibernéticos. Y a mí me ha pasado, no sé a ustedes, quizás son incompetencias personales, de no recibir ningún comentario, porque nadie los lee. La excepción es el tesista o el investigador, que tiene que hacer un relevamiento bibliográfico, tiene que pasar por ahí. Pero eso es algo distinto a la escena más simple: escribiste sobre algo, a alguien le interesó y lo leyó. Eso no ocurre más.

EE Volvemos a la cuestión del deseo

MK

El deseo. Me parece que están dadas las condiciones tecnológicas para que vos puedas enviar, el archivo se computa, se acredita, vos lo transferís al SIGEVA¹, el SIGEVA lo computa y lo transfiere, etcétera. Estoy pensando ahora un nuevo proyecto de incorporación de la inteligencia artificial que permita que los estudiantes, en lugar de hacer ellos sus monografías, las haga la inteligencia artificial, yo no tengo problema con eso, pero que la inteligencia artificial también corrija, y nosotros nos vamos a ver fútbol, todos. Entonces, me gusta decir que más que de la inteligencia artificial mi problema es la estupidez natural, porque en un punto escribís para el archivo, escribís para el dispositivo. ¿Cuándo empezás a escribir para el archivo? Es decir, no para que el lector lo lea, sino para que el dispositivo lo compute, lo acredite. Hay remanentes, todavía escribimos, todavía le llamamos revista, pero en realidad estamos escribiendo un archivo para que eso sea computado tecnológicamente y que esa base de datos lo transfiera a otra base de datos, y esa base de datos a otra base de datos, por la cual nos van a dar una paga infima, que es donde se corta el eslabón.

Las nuevas formas implican un montón de beneficios, enormes ventajas, pero veamos también qué se pierde. En la pos pandemia, la fórmula de que «la virtualidad llegó para quedarse» me hace correr un escalofrío. No hace falta ni decirlo, cuando nosotros estamos escribiendo para el registro cibernético, efectivamente la inteligencia artificial puede hacerlo, mejor incluso, porque nosotros escribimos con el freno de mano para poder escribir así. Como leemos Barthes, como leemos Benjamin, como leemos Piglia, para escribir administrativamente tenemos que poner un freno de mano de la escritura que nos fascina, que nos gustaría practicar, nos salga o no nos salga. Porque también lo que decíamos del deseo va en el deseo de escritura, esa escritura no suscita nuestro deseo, suscita nuestro espíritu administrativo, por eso escribimos para el aparato.

Por ejemplo, yo me niego a hablar de clases virtuales; son clases por teléfono, vamos a dar clases por teléfono. Son pocos los estudiantes, por lo que yo veo, que están frente a la computadora. Cuando los vi caminar por la casa dije «estamos dando clases por teléfono en condiciones de aislamiento social». Este curso se va a dictar en condiciones de aislamiento social. Porque virtual suena sofisticado. Este curso se va a dictar encerrados en nuestras casas bajo la modalidad de aislamiento social, preventivo ya no se sabe de qué, y no obligatorio pero optativo. Estamos eligiendo el aislamiento social. Entonces, también estamos vaciando ya no solo la escena del intercambio de los congresos, de los coloquios. Empezamos a vaciar también la instancia de clase. Pasa mucho en el posgrado donde también probablemente están cursando para acreditar un posgrado. Yo tengo un proyecto insuperable en ese sentido, pero nadie me lo toma en serio.

A ver...

EE

Si la cursada es porque necesitan acreditar una maestría entonces démosles directamente el título. «¿Vos qué querés ser, magister?» «Tomá. Andá a tu casa, aislale, y dejá que los que quieren estudiar, interactuar y aprender, puedan». En el grado también. «No, porque así podemos cursar más materias, y en vez de tres por cuatrimestre podemos hacer seis», «¿estás apurado por recibirte?, tranquilo, ya te recibiste, tomá. Ahora dejá que los que quieren estudiar y formarse vengan a un aula, con compañeros, en interacción directa con el docente, nos reunamos y trabajemos.

MK

Al mismo tiempo, nuestras ponencias son sobre cuerpo, afectividad, espacios. Estuve en un congreso, más cercano todavía a la pandemia, de los que llaman híbridos, donde hay algunos que han dado la pandemia por terminada y salen de sus casas como estamos haciendo nosotros ahora acá, y otros que se mantienen

encerrados, en sus casas, aislados socialmente, con participación por computadora o teléfono. Ahora, como todos sabemos, las condiciones tecnológicas no son tan buenas en nuestro país, se puede caer internet. Entonces, se ofreció la siguiente alternativa: que el que iba a participar por teléfono o computadora, la grabara y mandara. De modo que, si en el momento del horario en que le tocaba, no había conexión, se proyectaba su ponencia. Después le podías mandar las preguntas para que te contestara. Voy a una de las mesas, que era a las tres de la tarde. Tres y cinco, tres y diez, tres y cuarto. Pregunto: «qué pasa», no terminaba la mesa anterior. Me asomo y lo que era la mesa anterior era una persona, era el técnico, que no era de Letras ni de la Universidad, era un pibe que laburaba de técnico y había puesto *play*, y se estaba proyectando un video donde alguien leía una ponencia grabada, porque no había internet, y en el salón no había nadie.

EE Distópico

Pero el video había que pasarlo entero, porque si no, no le podían acreditar la ponencia presentada. No había ninguna persona escuchándolo, y nadie verificando. No la pases y decime que la pasaste, o dale el diploma y que no mande nada. Es lo que antiguamente ya se planteaba como problema todavía en la presencialidad: tres expositores y ningún público, ¿qué hacemos? ¿leemos igual? Entonces, hay elementos que ya estaban y que algunas variables de la tecnología pueden estar agravando en el mal sentido.

MK Sí, hay algo del término «virtual» que suele resaltarse por lo positivo, por el estar en potencia, pero es un estar en potencia tan constante que no hay nada en concreto, se pierden los cuerpos. Con respecto a esto, tanto en *¿Hola?* como en la conferencia que diste en la apertura de la exposición *Del cielo a casa*, en el MALBA, hablabas

de la experiencia, de la corporalidad y también de cómo las cosas y los dispositivos habilitan formas de sociabilidad, nuevos adentros y afueras, cercanías y lejanías.

Algo que me llama mucho la atención es que no solamente tenemos proyectos enteros sobre el cuerpo, Judith Butler, la performatividad, los cuerpos que se ponen en juego y la enunciación política del cuerpo puesto en juego, sino que eso lo dice alguien en una ponencia que mandó grabada porque no sale de la casa. ¿Qué pensamos de eso que estamos diciendo? O, ¿qué hacemos con eso que se supone que estamos pensando? ¿O estamos acreditando la bibliografía que hay que acreditar y en el fondo no estamos pensando nada de lo que estamos diciendo?

También decimos «los compañeros» promoviendo un modo de aprendizaje y de cursada donde el compañerismo desaparece. Es una obviedad y a la vez no. Decimos «veo todas las caras juntas» pero no están juntos, están cada uno en su casa, están cursando solos, sin compañeros, cosa que al mismo tiempo se evidencia y patentiza cuando preguntan todo a los docentes. Me sorprende leer algunos teóricos de ciencias de la educación diciendo que con las nuevas tecnologías el estudiante gana en autonomía. Yo no veo ninguna autonomía, inos preguntan todo!, todo al docente, ¡preguntale al compañero!, pero, ¿a qué compañero le van a preguntar? si no tienen. No es igual, no hacés una videollamada después de clase para ver qué se vio, entrás al campus y le preguntás al docente. Sí, ya sé las ventajas del campus, ahora, veamos las desventajas: preguntan todo, y el docente empieza a ser un empleado; el campus es un 0800, asistencia 24 horas, disponibilidad 24 horas para consultas y requerimientos. Las cosas se dicen en clase, las explicaciones se dan en clase. A las nueve termina la clase, no porque «me tuve que ir antes» o porque «no vine». Son más dependientes que nunca, no está el vínculo horizontal con el compañero y está el vínculo piramidal con el

docente al que le preguntan todo. No veo esa autonomía que supuestamente las nuevas tecnologías estarían propiciando, veo lo opuesto.

Soy contrario también al PowerPoint, y yo encontré dos posibilidades, nunca como expositor, pero voy a clases o conferencias y hay PowerPoint. A veces coincide con lo que se está diciendo, entonces es redundante. A veces difiere, cuando difiere, desdobra la atención. ¿En qué me concentro más? Sí, podemos bifurcar, podemos desdollar, pero en principio conviene prestar atención, porque me empiezo a perder. En un momento me engancha con lo que estoy leyendo y dejo de concentrarme plenamente en lo que estoy escuchando; porque difieren, me están diciendo una cosa, pero dan a leer otra. Si es que no ponen fotos, porque me re cuelgo con las fotos, ustedes no sé, pero... si en una ponencia me ponen la foto de Oliverio Girondo, yo me cuelgo mirando la cara de Oliverio. En un momento te das cuenta de que te colgaste, te podés colgar igual con una persona que te mira y te habla, pero, ¿qué es ese invento que no agrega nada y a cambio me distrae?

Me parece que en el fondo hay una concepción iluminista del progreso, donde toda incorporación, toda novedad es ganancia. Depende, a veces sí, a veces no, depende del caso. La incorporación acrítica con la presunción de que todo adelanto tecnológico va a ser preferible, a veces sí, a veces no. Porque incluso la idea del adelanto es un poco tramposa, no es la linealidad del continuo del progreso, como sabemos por Benjamin. El mensaje de texto, el SMS, es un telégrafo, su función es la del telégrafo, que es históricamente anterior al teléfono. De manera que en términos de una secuencia de una cronología evolutiva hemos retrocedido; del teléfono hemos vuelto al telégrafo. Digo para examinar cada tecnología y discutir su uso y su necesidad, porque es evidente toda la lógica de crear necesidades, cosas que no estamos muy seguros de que necesitemos, con cualquier mercancía pasa. Yo me he comprado más camperas Adidas

de Boca de las que tuve oportunidad de estrenar. Entonces, que se crean necesidades para activar compras y consumo, lo sabemos, y en esto tiene que ver la tecnología también. ¿Necesitamos realmente esto? En parte sí y en parte no.

Yo lo puse en práctica el otro día y funcionó. Doy en un curso el análisis que hace Foucault de *Las Meninas* de Velázquez, el que está cuando empieza *Las palabras y las cosas*. Alguna vez una compañera me dijo «yo te armo el proyector» y yo le decía que no. Me dijo esto porque yo bajaba de un estrado con el libro, recorría, pasaba y les mostraba a los chicos. Era un poco laborioso, hay que reconocerlo, eran muchos estudiantes, pero el otro día encontré algo que funcionó. Les dije: «Miren, yo soy del siglo XX, ustedes del XXI, yo soy viejo, ya me estoy por jubilar, y ustedes son millennials. No voy a sobreactuar una ductilidad tecnológica que no tengo. Yo acá estoy con mi libro y voy a hablar de esta lámina. ¿Ustedes trajeron su computadora o teléfono? ¿Hay conexión a internet? Búsquense *Las Meninas* de Velázquez» Hice así y todos tenían teléfono, y, el que no, cogoteaba al de al lado. Y la clase se dio de un siglo al otro; donde estaba yo era el siglo XX, con mi libro y mi cartulina, mi lámina impresa, y ellos, en el siglo XXI, se bajaron cada uno *Las Meninas* y la veían en su pantalla, y dimos la clase.

Un condensador de flujo, la clase, un viaje en el tiempo. **EE**

Sí, en el tiempo. Mirás acá, un siglo, mirás allá, otro, ¿qué problema hay? Lo cual me permite a mí discutir el uso de la tecnología, frente a una especie de incorporación inercial que puede llevar a decir «me parece que esta clase necesita...» No necesitaba PowerPoint, perjudicó la calidad de la clase, la dinámica de enseñanza y aprendizaje poner un PowerPoint en esta clase. Quizás en otra lo necesite, quizás en otra haya un beneficio. Nuestros congresos, coloquios y jornadas, que ya estaban en crisis, si además incorporamos la modalidad híbrida o **MK**

virtual —es decir, aislamiento social y encierro en nuestras casas—, terminamos de estropearlos; estamos estropeando algo que ya estaba en crisis. Discutamos qué tecnología en qué circunstancia.

EE Hay algo que circula en todo esto que estás diciendo y que también aparece en las mutaciones que analizás en *¿Hola?*, en torno a la pérdida de lo inesperado, de la sorpresa, del error. La anticipación de la experiencia.

MK Sí, fuera de la dinámica de enseñanza y aprendizaje, que es muy específica, en el caso del teléfono pienso en Benjamin, en cuándo y cómo una tecnología crea una experiencia hasta entonces inexistente. El teléfono me sigue pareciendo absolutamente paradigmático en ese sentido porque creó un modo de vínculo personal que no existía: hablar de cerca con otro que estaba lejos. La transmisión, como sabemos, cuando trabajamos la literatura gauchesca, la medieval, etcétera, era oral: cuerpos cara a cara o escritura, distancia y ausencia. Ese reparto, oralidad-cuerpo-presencia-cercanía y escritura-ausencia-distancia, esa disposición, la altera el teléfono. Aparece el teléfono y altera la distribución de cercanía y lejanía. Preserva los componentes de proximidad, incluso de inmediatez de la transmisión oral, porque la voz está cerca, y el cuerpo está lejos. Entonces, estás ausente y lejos, como si fuese escritura, pero con las características de la proximidad de lo oral. Esa combinación era inédita. Por lo tanto, el modo en que dos personas interactuábamos con esas condiciones tecnológicas, era nuevo y era único, y sigue siendo nuevo y único, porque no es equivalente a la videollamada. Estaba el componente de la lejanía del cuerpo, no había mirada ni rostro. A veces uno prefiere rostro y mirada, hay que pensar la cantidad de veces que uno ha dicho por teléfono «esto prefiero hablarlo en persona», pero también invertir la formulación y que, hablando cara a cara, uno diga «esto es para hablarlo por teléfono, necesito que no estés ahí mirándome». Para poder decir

esto necesitaría que estés y a la vez no estés, que es lo que uno encuentra en el teléfono, en el confesionario de las iglesias y en el psicoanálisis en el diván. La voz está, la escucha está, pero no está el cuerpo, es como si estuviera ausente, no hay mirada. Mi mujer es psicoanalista, y me contaba que, en la pandemia, los que tenían las sesiones en el sillón común pasaron al Zoom, pero los que estaban haciendo diván, no quisieron Zoom, prefirieron el teléfono, porque el teléfono correspondía a que no hubiera mirada. Es raro tener la cara de tu psicoanalista mirándote cuando en la sesión no la tenés.

Estaba pensando que cuando en el psicoanálisis se pasa al diván, es porque ya se hizo la transferencia. Hay algo de confiar en la voz... **EE**

Sí, viste que aparte vos decís «es lo mismo pero acostado». Nada es lo mismo acostado. Nosotros nos dedicamos a las palabras, es increíble lo que pasa con las palabras cuando son dichas de cerca sin mirada. Hay un efecto de intimidad, de confianza o de disponibilidad en la palabra en el teléfono —en algunas conversaciones—, pero que sin el teléfono no funciona. Estoy pensando en que el teléfono inventa, hace posible, otro grado de intimidad hasta ese momento inexistente. El grado mayor de conversación íntima, oral, era hablar a solas. Hablás a solas, pero no estás solo, estás con el otro. Entonces, está la intimidad de la conversación, pero no la intimidad de cada cual, cada cual está con el otro. El teléfono preserva la intimidad de la conversación, de dos que hablan a solas, pero, además, cada uno está solo respecto del otro. Según las condiciones, según las circunstancias, pero yo he tenido conversaciones en mi habitación, en la adolescencia, acostado en mi cama y tapado. Entonces, eran dos capas de intimidad: hablábamos a solas con la otra persona, pero yo mismo me encontraba en una experiencia de intimidad personal máxima. Todo eso produjo el teléfono. Se infiere que eso habilita un tipo de discurso que, si no es en esas condiciones no es **MK**

una relación con el otro y con el lenguaje. La cuestión del lenguaje cambia con lo que vos decís, no solo con el análisis. Otra relación con las palabras y, por lo tanto, otro régimen de decibilidad. El régimen de lo decible es alterado, porque hay cosas que sólo dirías en esas condiciones.

EE Y ese desuso de la cosa teléfono crea...

MK Cae todo eso. Uno puede decir «nunca me gustó», hay gente que no habla por teléfono. Me pasó más de una vez creer que había gente enojada conmigo por la sequedad, al borde de sacarme de encima, y después descubrí que era porque no le gustaba hablar por teléfono. Pero había una conversación posible. Entonces, uno puede decir «a mí nunca me interesó», pero objetivamente se pierde algo. Lo que me llama la atención es que no se perciba esa pérdida, en todo caso, el libro (¿Hola?) fue una intervención como para decir: el teléfono supuso y suponía todo esto, estamos perdiendo esto. Alguien puede decir «por mí que se pierda», pero se está perdiendo, porque se está reemplazando el teléfono por formas que se pretenden equivalentes y no lo son.

Si volvemos a la escena docente, el Zoom no es la misma clase por otros medios, es otra clase. Lo he dicho en estos términos, volviendo a las clases: entre el Zoom y morir, Zoom, pero entre el aula y el Zoom, el aula. No es la misma conversación por otros medios, es otra conversación, otra relación con la palabra, otro régimen de interacción. Entonces, sí me llamaba la atención que lo que se estaba perdiendo no se registraba como pérdida, pero me parecía que esto sucedía por la misma inercia de seguir el ritmo de las tecnologías como un continuo de progreso que no es intrínseco, y no hay ganancia sin pérdida. Entonces a veces se traspasan bajo una presunta homogeneidad o superación. En Zoom es mejor porque es la misma clase de siempre, pero con más autonomía de los estudiantes, no gastás en transporte, no pasás frío. Yo decía, van a empezar a tener relaciones

sexuales intrafamiliares porque vos conocés a alguien, te enamorás, te ponés de novio, en la calle, en la oficina, en el bar, en el aula. Si permanecemos todos en nuestras casas... a tu hermano, a tu primo, al principio decís ¡no! pero con los años...

De un modo análogo, otras formas de comunicación pueden ser mejores, peores, preferibles, no preferibles, pero no son el teléfono, no es conversar por teléfono. A estos aparatos que ustedes tienen acá, que son computadoras y que ahora están usando como mini grabadoras se les llama teléfono, pero no lo son. Dejar un mensaje grabado para que otro te devuelva un mensaje grabado puede ser formidable, encantador, pero no es conversar.

Además, uno tiene la posibilidad de regrabar ese mensaje varias veces **EE**

Y una cosa que dijiste que no quiero dejar de comentar. **MK** Al mismo tiempo, esto que uno focaliza en el teléfono, en principio da señales de época, como las dio en su momento cuando el teléfono se inventa y pasa a ser una incorporación al hogar burgués y, efectivamente, altera la experiencia social de la interioridad y del afuera. Quiero decir, el teléfono, como cualquier tecnología, indica un modo de la relación social y de la experiencia de los vínculos sociales y de los espacios sociales. Todas las tecnologías; claro que cuando se inventa el automóvil la noción de lo cercano y lo lejano cambia, sin el automóvil nosotros no nos hubiéramos reunido a las diez de la mañana. Cambia la idea de lo cercano y lo lejano, cambia el adentro y afuera, cambia la idea de espacios de protección y espacios de exposición; las nuevas tecnologías lo han cambiado decisivamente porque hay un listado generalizado de exposición de lo íntimo, que hace treinta años no había. Con lo cual, también cambia la experiencia misma de lo íntimo, porque ya lo vivenciás en disposición expositiva. Ya existía viajar y sacarse fotos, pero después las mostrabas en un álbum a las tías, no lo subías a una plataforma de acceso general, no lo

subías de inmediato, no había una sincronización de vivencia y mostración, y la disposición de lo privado y lo público era otra. Cada tecnología mueve todas estas variables y el teléfono cuando apareció, las movió. Cómo lo lejano, sin dejar de ser lejano, se acercó, cómo un afuera, sin dejar de ser afuera, pasaba a estar adentro.

Esto se ha transformado en estos últimos veinte años fuertemente. Y hay un índice de condiciones más generales que es cómo y cuándo se da un nivel de exposición máxima, hasta qué punto exponemos nuestra intimidad, nuestra cotidianidad y, al mismo tiempo, quizás por lo mismo, los otros empiezan a adquirir un tenor de amenaza. Entra un desconocido y agarrás la cartera, lo que nos pasa en la vida social a todos. Uno a veces revisa sus prejuicios, ¿por qué me inquietó el tipo éste y no el anterior? A la misma hora, en la misma calle desolada, el anterior no me inquietó y éste sí. Me parece una cierta tendencia de época a pensarse, imaginarse o pretenderse presurizado, cada cual en su mundito, porque de hecho todo ese estado de exposición generalizada es *mis* documentos, *mis* fotos, y la percepción de que el otro me invade, de que estamos encapsulados. Estamos en un bar, a mí los bares me gustan mucho, porque permiten estar con otros y solo. La base es que ninguno viene a tu mesa. Estos mozos, que me conocen hace veinte años, jamás vienen a hablarme, si no, tengo que dejar de venir. Conozco la soledad, la valoro, los lectores valoramos la soledad.

Quiero intercalar una anécdota. En el 2007, una novela que escribí sacó el Premio Anagrama, con lo cual, durante unos días no vine porque estuve en Barcelona. Además, salió en los diarios. Vuelvo del pos premio, pido lo de siempre, un cortado. Termino, voy a pagar, y el señor que cobra me dice «invitado». No me vinieron a decir «te vimos, felicitaciones». Siempre me vienen a preguntar qué quiero, pero yo ya escucho la máquina del café, se mantiene ese ritual de siempre, y el café ya me lo están haciendo. Solo, al irme, sin venir, me hizo un gesto.

Entonces, las ecuaciones del estar solo/estar con otros. Valoro la soledad, no estamos hablando de la soledad, estamos hablando de un régimen de prevención hacia todo otro que de por sí me invade. ¿Qué es esta idea de que el otro me invade? ¿Qué nuevo imaginario de espacio propio tenemos y se viene instalando?, ¿qué hicimos, para que algo, en un punto tan trivial, cotidiano, fácil de resolver, como que suene el teléfono, sea vivido como una gran catástrofe? Me encontré diciendo «invasión», un llamado telefónico es un llamado telefónico, atendé o no atiendas. ¿Cómo es que se dramatizó eso, cómo empezó a sentirse como invasión, intromisión, mala educación, falta de respeto? ¿Qué imaginario de autarquía personal, individual, qué encapsulamiento soberano individualista se instala? para alguien que te está llamando por teléfono —no es que se están sentando en tu mesa o te están pateando la puerta de la casa—, se viva como intromisión. A cambio, llamativamente, si bien se construyó esta muralla imaginaria de preservación contra el llamado telefónico, estamos más invadidos y requeridos que nunca. Una persona que trabaja ocho, nueve horas, termina de trabajar y tiene setenta minutos de mensajes para escuchar. Por algo se inventó la función de acelerar. Sin el límite de la presencia del otro, la gente habla. ¿Cómo es que hay tanto recelo del carácter invasivo del llamado, y alguien que te encaja un monólogo de veinte minutos?, ¿no es invasivo? El modo en que hay múltiples flancos: te mandan un mail para invitarte a algo, pero, si no contestaste en el día, te mandan un WhatsApp, te entran a Instagram, donde vos pusiste la foto de tus gatos. Quiero decir, es muy llamativo, en términos de tecnología, que se perciba tanto la necesidad de preservación de un espacio propio telefónicamente, cuando estamos más expuestos y a disponibilidad del requerimiento del otro que nunca. La posibilidad de anticipar ya existía con el identificador de llamadas, volviendo a cómo se lo vivenciaba. Cuando apareció, era sentido como algo que en el fondo era control policial, pero se naturalizó y, sin embargo, ya no es percibido así. Al revés, es percibido como un cuidado razonable.

También veo esto como un signo de época: el que no haya sorpresa, la supresión de lo imprevisto en el mundo de la vida. Hay imprevistos horribles, pinchar una rueda en la ruta, pero había imprevistos que eran una felicidad, y que eran una felicidad porque eran imprevistos, eran una sorpresa. A veces había sorpresas con las que nos queríamos morir, pero otras nos hacían felices, no solo su contenido, sino su condición sorpresiva. La tendencia es a que establezcamos todo desde antes. Yo soy una persona a la que le gusta saber desde antes, pero, por ejemplo, es interesante la denominación «aventura» cuando en el *turismo aventura* ya está perfectamente establecido todo lo que vas a hacer y todo lo que va a pasar, ¿cuál es la aventura? Claro, que se te dé vuelta el kayak y morir ahogado es una sorpresa que no quiero tener, pero hay sorpresas y sorpresas.

Me parece, volviendo al teléfono, que interpela estrictamente los vínculos interpersonales entre uno y uno, en principio. Después están las llamadas colectivas, a mi mamá le encantan, a mí no.

EE Qué difícil de sostener.

MK Porque el teléfono está hecho para la intimidad uno y uno.

Por fuera del teléfono, es una tendencia de época que lo que pueda llegar a ocurrir entre dos personas en un encuentro, en un contacto, en una relación, se establezca a priori. Se ha naturalizado y se ha tomado de buen grado la premisa de establecer previamente qué va a pasar. Se establece eso, y una vez que se establece eso, se vive lo previamente establecido. Eso ocurre.

EE Sí, y tiene sus derivaciones pedagógicas también.

MK Sí, en la escena pedagógica y después podemos ir también a la escena amorosa, que además están conecta-

das. Hay que hacer un programa de la materia, sí. Y el plan de clases y el plan de desarrollo de cada clase hay que hacerlo, sí. Al mismo tiempo, la docencia es apasionante porque en todas las clases, en el aula, pasan cosas que no sabías que iban a pasar. En el Zoom, menos, pero también. Porque lo que alguien pregunta, plantea, cuando no entiende —siempre está pensado que la clase se enriquece con lo que alguien tira cuando levanta la mano, pero también se enriquece con lo que alguien no entiende—, y que te pone como docente en la situación de explicar de otro modo eso que para vos se entendía, pero que alguien no entendió.

La percepción corporal de que eso está ocurriendo EE también.

Exacto, porque todos los que somos docentes también **MK** aprendimos a ver al que no está entendiendo y no se está animando a preguntar, y al que no está atendiendo también. Incluso en clases de muchos estudiantes, setenta, cien. Yo siempre le digo a los estudiantes «soy miope», hasta acá vos ves que no está entendiendo o no se anima a preguntar todavía o no termina de elaborar la duda, para formularla como duda. Esperás y lo mirás, mirás a esa persona. Eso enriquece la clase, y la hace más valiosa para uno, porque te encontrás pensando o elaborando algo que no estaba previsto. No es a favor de la improvisación, la clase estaba planificada, pero aparece algo que no estaba previsto, porque tampoco el estudiante puede prever qué le iba a interesar, con qué lo iba a asociar, qué no iba a entender e iba a querer preguntar. Ocurre. Todo esto mientras damos la noción de acontecimiento de Badiou; damos esta noción, pero después no queremos que pase nada que no esté previsto.

En el vínculo amoroso —pienso que vamos a estar de acuerdo— violencia, no, salvo que los dos quieran. A lo que hemos llegado, que se hace necesario aclarar esto. Pero la presión que supone tener que definir desde

antes lo que va a pasar, y la presión y mortificación que supone tener que definir previamente lo que vas a desear, lo que no vas a desear. ¿Por qué debería saberlo? Esta idea de «el otro me amenaza y yo me defiendo», que es «el otro me amenaza porque me llama por teléfono, yo me defiendo y no tengo más teléfono, el otro me amenaza con deseos que no sabemos cuáles son, que me los diga antes, los negociamos». Yo propongo que en los encuentros de pareja vaya cada uno con el abogado, que son mejores para negociar estas cosas y para establecer derechos, obligaciones y protocolos, y una vez que los abogados establecieron el acuerdo, se firma y nos besamos. Porque nos besamos y qué sé yo, ¿cómo podés saber lo que te va a pasar después del beso? Por ahí creías que sí y me parece que no. No es no, es «me está pareciendo que no». El modo en que estamos siendo forzados a establecer previamente lo que va a pasar y lo que no nos va a pasar, cuando hay una parte que podés saber previamente y hay otra parte que no. Y enterarte qué pasa y qué te pasa con las zonas de dudas, de vacilación: me estaba gustando, pero me parece que no me está gustando, me parece que me quiero ir. Me quería ir, me parece que me quiero quedar. Todo eso te va pasando, y está siendo expulsado por un régimen preventivo de previsión y de establecimiento previo del cual el detector de llamado es apenas un indicio más. ¿Quién me llama y de qué me quiere hablar? Yo lo atiendo, pero ya sé. Atendé y fijate con lo que te encontrás, quizás es más lindo de lo que esperabas. Quizás decías «qué plomo», pero después resultó que no, que traía una noticia buenísima. Insisto que además se vuelve una presión muy grande para cada cual, no solo respecto del otro, es cada uno. También la fantasía de que con todos estos sistemas de protocolización nos vamos a asegurar de que nada ingrato nos pase, esto es una utopía. En la exploración de una experiencia en la que no sabés, crees que algo te va a gustar y no te gustó, no podías anticipar qué te iba a pasar con esa experiencia. Si la experiencia resultó ingrata, ha sido una mala noche, un mal momento.

Ahí es donde el teléfono es una señal de algo más grande que viene pasando. Aunque el libro sea breve, aunque sea un ensayito de las experiencias de vínculos, se va diversificando, porque hablamos de la intensificación de la intimidad, pero después está el teléfono público, ¿qué pasaba con los dispositivos de la intimidad cuando el teléfono era público y hablabas en la calle?

O cuando empiezan a tener en los hogares un teléfono y es un teléfono en una manzana, y van los vecinos a pedir prestado el teléfono.

EE

Yo lo viví con la vecina del fondo, 701188. Como cuadra en la tipología de las vecinas del barrio era chusma, recontrachusma. Yo vivía en una casa en planta baja, pasillo y su puerta estaba al fondo, la nuestra a mano derecha a mitad de pasillo. Si venías con alguien vos veías los dos pies de Nita. A esa mujer en su casa no le ibas a decir «andá a tu cuarto que voy a hablar por teléfono en tu teléfono», claro que escuchaba.

MK

En las telenovelas de los años setenta pasaba a cada rato —y corresponde a la conversación que se escucha atrás de la puerta—, el que levantaba el teléfono para hablar y había una sobrelínea, más de un aparato, y al levantar escuchaba la conversación de otro de la casa. En la novela de Sergio Bizzio, *Rabia*, hay dos líneas telefónicas en la casa. Yo esa novela la había leído y no había visto el teléfono. Con el libro, cuando vi que iba a poder hacer eso, cuando descubrí el teléfono de Emma Zunz, dije quiero escribir este libro. Porque no había visto el teléfono de Emma Zunz, lo leí un millón de veces y lo di un millón de veces en clases, y un día dije «hay un teléfono», y no solo hay, sino que resuelve la historia. Entonces, efectivamente, el despliegue es el cuerpo, la ausencia de la lejanía, la cercanía, el tiempo, la espera, la ansiedad.

EE La frustración

MK La frustración. Todo un régimen de experiencias de subjetividad y de interacción.

Hablando de eso, me tengo que ir a análisis. Muchas gracias.



Formas Breves del Arte

Durante el año 2020 se lanzó *Formas breves del arte*, un proyecto de contenidos audiovisuales para la enseñanza producido por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y dirigido a un público amplio. La irrupción de la virtualidad en todos los niveles educativos y la necesidad de trabajar sobre la ampliación de recursos y herramientas pedagógicas motivó a las autoridades de la Facultad a coordinar políticas para la realización de producciones de esta índole. Actualmente el programa cuenta con dos grandes líneas:

Formas Breves del Arte - Clases es la línea fundacional, a partir de la cual se investigan, elaboran y producen contenidos digitales en coordinación con instituciones educativas y culturales de nuestro país. Funciona como insumo para docentes de arte y como usina de recursos que aportan a la construcción y difusión del conocimiento artístico en sus distintos lenguajes y disciplinas.

Cuenta con una primera temporada de seis capítulos en la que se propone un acercamiento inicial a ejes transversales de la enseñanza del arte: espacio, tiempo y materialidad. Cada capítulo aborda alguno de los conceptos mencionados desde una disciplina específica, a través de conceptualizaciones a las que se arriba a partir del análisis de ejemplos.



Figura 1. Formas Breves – Clases. Temporada 1

Esta línea, destinada a clases cortas, recibió un subsidio del Ministerio de Cultura de la Nación, a través del programa Gestionar Futuro, para realizar su segunda temporada

durante fines de 2022 y principios del 2023. La nueva edición contó con un replanteo escénico y formal de los capítulos en función de mejorar el producto final. Participaron de

este proceso escenógrafos, diseñadores y productores audiovisuales.

La segunda temporada cuenta con seis nuevos capítulos.



Figura 2. Formas Breves – Clases. Temporada 2

Desde la creación del programa se establecieron vínculos con instituciones educativas provinciales y nacionales para que los materiales fueran incluidos en cursos oficiales y espacios de divulgación. Actualmente, los videos forman parte del curso nacional *EDUCACIÓN ARTÍSTICA: ¿QUÉ ENSEÑA EL ARTE? ¿CÓMO SE ENSEÑA EL ARTE?* a cargo del Instituto Nacional de Formación Docente (INFoD), se encuentran disponibles en la plataforma Formar Cultura del Ministerio de Cultura de la Nación, y se utilizan en

las clases de Arte del Liceo Víctor Mercante y en la escuela de Danzas Clásicas de la ciudad de La Plata.

El impacto que tuvo esta experiencia motivó a pensar otros formatos y contenidos dentro del mismo programa. Al mismo tiempo se estableció como política de formación, incluir a alumnos y alumnas de la Facultad en los procesos de producción.

En el año 2022 se creó el seminario Prácticas de Producción Audiovisual

en el Departamento de Artes Audiovisuales. Una asignatura destinada a estudiantes de los últimos años de la carrera de Artes Audiovisuales para las orientaciones Realización y Fotografía. En ese marco se creó la segunda línea del programa, denominada *Formas Breves del Arte - Sesiones en vivo*, una propuesta

destinada a grupos y solistas de la Facultad que consiste en la grabación y el rodaje de música en vivo producidos íntegramente por estudiantes de las carreras de Artes Audiovisuales y de la Tecnicatura en Sonido y Grabación que, en su último año, cuenta con la asignatura Prácticas profesionales.



Figura 3. Formas Breves - Sesiones en vivo.

Resulta evidente el impacto que YouTube y las plataformas de streaming han tenido en los últimos años, tanto en lo que respecta a los modos de producir contenidos artísticos como a las formas de difusión de los mismos. Los tiempos, las dinámicas, los recursos y

hasta la estética de las producciones responden a la lógica de funcionamiento propia de estas redes sociales que, a su vez, concentran una masividad inusitada. Uno de los propósitos del programa es producir materiales desde la Facultad adaptándose a esos formatos y

llegar a la mayor cantidad de público posible. En paralelo se está trabajando con otras dependencias de la UNLP para desarrollar este tipo de contenidos para otras áreas de conocimiento.

Creemos que esta experiencia y otras tantas actividades que se desarrollan en nuestra Facultad vuelven posible pensar que, así como se logró crear una editorial de renombre en la región que unifica la producción escrita de la institución, estamos en condiciones de pensar la creación de una productora artística propia que pueda intervenir en la industria del arte y la cultura, con la perspectiva de profundizar la inserción de la FdA en la comunidad y generar más y mejores puestos de trabajo para graduadas, graduados, docentes, no docentes y estudiantes especializados en cada una de las áreas.

Equipo de producción de Formas Breves del Arte:

Martín Barrios, Lautaro Zugbi, Flavia Tersigni, Ezequiel Felice, Pablo Tesone, Juan Catullo, Laureano Disipio, Ramiro Chalde, Agustín Laguto.

Página oficial del programa:
<http://www.fba.unlp.edu.ar/contenidosbreves/F/index.html>

FACULTAD DE Bellas Artes
Universidad Nacional

**Memorias
de la Facultad
de Artes**





Departamento de Artes Audiovisuales

Directora: Marianela Constantino

Equipo del Departamento de Artes Audiovisuales

Sofía Bianco, Eleonora Pereyra, María Fernanda Elles y Francisca Pecelis

30 años
30 años de la reapertura de la carrera de Cinematografía

Nuestra carrera de Cinematografía

Carlos Vallina

Profesor Emérito Doctor Carlos Vallina, UNLP.

La conferencia *Estéticas y formas de producción. La historia de nuestra carrera* tuvo lugar en el marco de la Semana del ingresante 2023 de la Facultad de Artes, de la Universidad Nacional de La Plata. A 30 años de la reapertura de la carrera de Cinematografía, que había sido declarada extinta por la dictadura cívica eclesiástico-militar en 1978, nos propusimos desde Departamento de Artes Audiovisuales coordinar dos conferencias, con el propósito de que lxs ingresantes a nuestra institución conozcan, desde un comienzo, la historia que es parte constitutiva de nuestra identidad. La carrera en la que se inscriben tiene una historia, y a ella se incorporan para seguir escribiéndola. Nos parece fundamental que puedan apreciar el camino recorrido hasta aquí, para comprometernos juntxs con nuestro futuro.

La primera conferencia fue realizada por el Profesor Emérito Doctor Carlos Vallina, acompañado por Ramiro García Bogliano y la Licenciada Daniela Tramontín, quienes compartieron con nosotros sus experiencias en los distintos momentos de la carrera. Presentamos en este

artículo la intervención del Doctor Vallina, protagonista y reconocido por sus compañeros como referente de la reapertura de la carrera, a quien le agradecemos que, fiel a su vocación docente, nos haya brindado sus reflexiones en una clase magistral.

Marianela Constantino (MC)

Buenos días a todas y todos.

Como les contaba el día de la presentación del Ingreso 2023, el Departamento de Artes Audiovisuales tiene ya 68 años. Fue creado en 1955, y es extensa la historia que estamos construyendo todos y todas los que pasamos por esta Facultad. La historia de nuestra carrera fue protagonizada por muchas personas, y cada una de ellas, a su tiempo, fue conmovida e inspirada por esta disciplina -el cine, el audiovisual, el arte-. A lo largo de los años, de la mano de los cambios tecnológicos, culturales, sociales y políticos, fue desarrollándose, manifestándose en distintas expresiones estéticas y de formatos. Nuestra carrera y los planes de estudios se fueron transformando de acuerdo a distintos paradigmas y contextos de la realidad. A esta historia la quisieron coartar, desaparecer, declarar extinta, pero como decía el otro día nuestro Decano, el Doctor Daniel Belinche, no pudieron: acá estamos en 2023 con 650 ingresantes que eligen esta carrera cada año. Hoy invitamos a personas que han pasado por esta Facultad en distintas circunstancias -muy diversas todas- a que compartan con nosotros y nosotras momentos y reflexiones sobre esta historia en común, a la que les invito a sumarse y ser protagonistas.

Quiero contarles, por último, cómo surgió la idea de realizar esta conferencia. El año pasado, cuando asumí la Dirección del Departamento, me llegó la información sobre un ciclo de cine militante donde iban a proyectar películas de dos grupos que se conformaron en la vieja carrera de Cinematografía. Allí estaban Carlos Vallina (Chino) y Adán

Reynaldo Huck (Nalo), a quienes tuve la suerte de tener como profesores cuando cursé esta carrera a fines de los noventas, y a quienes siempre recuerdo con mucho cariño y mucha admiración. Mientras estábamos esperando para que empiece la función, el Chino estaba allí, atravesado por ciertas reflexiones: había visto *Argentina 1985* de Santiago Mitre y estaba compartiendo su análisis sobre la película con quienes nos habíamos acercado. En ese momento, me vi retroceder muchos años, volví al aula de Realización IV y estaba escuchándolo. Entonces reconocí en el Chino la figura del Maestro con mayúscula, el que logra inspirar, te genera inquietudes, te transmite la pasión y el deseo de saber más sobre algo que desconoces. En ese momento yo no había visto la película. Pasó el ciclo, analizamos las películas *Informes y testimonios*. La tortura política en Argentina 1966-1972 (Alfredo Oroz Ricardo A. Moretti Diego Eijo Eduardo Giorrello Carlos Vallina Silvia Vega, 1973) y *Pueblo y antipueblo* (Adán Reynaldo Huck, 1972), con un debate interesantísimo entre lxs concurrentes. Y salí de ahí tarde, buscando la última función de *Argentina 1985*. Quería verla, para ver qué opinaba yo de todo eso que había dicho el Chino en esa conversación, porque justamente despertó en mí las ganas de saber más, la inquietud intelectual, y la pasión por lo que justamente nos une a todos acá: el cine, el audiovisual.

Por ese motivo quise compartir esta experiencia que nos pasó frecuentemente a muchxs de los que cursamos hace tiempo. Quise que ustedes, ingresantes 2023, puedan escuchar a Carlos (Chino) y también a otros compañeros que han vivido distintos momentos de la carrera, por ejemplo, a Ramiro Bogliano, que actualmente es docente de Realización IV. Él fue parte también de un grupo que, a fines de los noventa, principios de los 2000, en un contexto de crisis donde la Facultad era otra y, sin embargo, ellos tenían el deseo y la pasión de hacer cine, un tipo de cine de género que parecía vedado en ese momento para nosotrxs, pero ellos lo hicieron. Por otro lado, tenemos a Daniela Tramontín, que es reciente graduada de la orientación de Análisis y Crítica, que tie-

ne una experiencia más contemporánea a la de ustedes, y que ya habitó esta Facultad con esta transformación que hoy se ve, y con otro Plan de estudios. Entonces, a mí me interesa que puedan escuchar de primera mano esas experiencias, y lxs invito a que sean parte de esta historia, que es nuestra historia, la que hacemos entre todxs. Algo que tienen en común estas experiencias es que a sus protagonistas los mueve la pasión, el deseo, también la lucha y las convicciones.¹

Gracias especialmente al Chino, quien tuvo una participación súper importante en la época de la reapertura - ya lo van a escuchar- y en el hecho de que hoy estemos acá. No quiero extenderme mucho más, voy a darle la palabra a Gabriela Fernandez. También quiero agradecerle por moderar esta conferencia, ella es una docente que van a ver en las clases de Historia del Cine I.

Gabriela Fernández (GF)

Buenos días a todes, voy a ser la coordinadora de esta hermosa charla. Este relato que voy a contar está inspirado en este año, que es tan importante para todos y para todas no solamente a nivel país, por los cuarenta años de democracia, sino para nosotros que estamos aquí, por los treinta años de reapertura de la carrera. Me voy a permitir contar una pequeña anécdota. Este verano tuve un sueño que les quiero compartir. Transcurre en una casa antigua, un edificio de esos que abundan en nuestra ciudad. Yo recorría los pasillos de esa casa que, ahora que lo pienso, se parecían bastante a los pasillos de la Facultad de Artes, donde cursábamos allá por los años 90. Me acercaba a una puerta entreabierta que me permitía vislumbrar una habitación en penumbras, de techos altos y ventanas antiguas con celosías. Yo no sé si era el aula sesenta y dos, creo que sí, pero eso no se referenciaba explícitamente en el sueño. Lo que les estoy contando fue breve e intenso, como les decía, me acercaba a esa puerta y sentía, percibía, que allí dentro

ocurría algo interesante, algo que me atraía de manera extraña. Abría la puerta del lugar, que estaba entornada, daba unos pasos dentro del recinto y allí, en ese espacio rodeado por un halo de misterio que seguramente sería el haz de alguna proyección, estaba Carlos dando clases. En ese instante en que lo vi y todo cobró sentido, visualicé también el auditorio que lo rodeaba, que no era muy grande, porque no eran muy grandes nuestros auditorios; no éramos tantos como ahora lo son ustedes.

Observando a Carlos dando clases me desperté.

Carlos Vallina (CV)

Perdoname, yo te voy a escuchar, pero lo quiero ver filmado eso.

GF (miro a Carlos y al escuchar sus palabras hago una pausa y me sonrío internamente, por su precisa intervención docente). Entonces me desperté, me puse las pantuflas, hice mate y pensé, qué maravilloso sería que uno siempre pudiese abrir una puerta y encontrar allí a su querido Profesor dando clases.

Ese es un poco el sentido para mí de lo que Marianela contaba: compartirles nuestras experiencias, hacer de *nuestros profesores sus profesores*, porque de alguna manera, y de muchas maneras, nos han atravesado de formas que son inenarrables, y por eso podríamos hacer múltiples producciones cinematográficas con estos recorridos vitales. Eso es algo de lo que les quiero transmitir, que tiene que ver con la esencia de nuestra carrera y la importancia de esta transmisión intergeneracional que no deja de ser la labor docente.

Carlos Vallina, nuestro profesor, se recibió en 1971 de Licenciado en Cinematografía en la Escuela Superior de Bellas Artes. Obtuvo el título de Doctor en Comunicación con su tesis *El tercer relato*. Fue designado Profe-

sor Emérito de la UNLP en 2013. Ejerció como Profesor Titular en el año 1975 en la materia Visión y Composición cinematográfica. Trabajó como Director de cámaras y Jefe de producción de LS86TV Canal2, hoy Canal América. Fue cesanteado en 1975 de la UNLP. Fue cesanteado en 1976 del canal 2. A partir del año 1977 comenzó la acción cultural para reabrir la carrera de Cinematografía cerrada por la dictadura cívico – militar, eclesiástica y judicial. Creó, con nuevos estudiantes y un amplio frente de resistencia, la Coordinadora por la reapertura de la carrera mencionada. Realizó films de largometraje independiente y militante, y varios cortometrajes. Reingresó por concurso a la UNLP en la hoy Facultad de Periodismo y Comunicación Social, en 1985. Fue designado Jefe del Departamento de Cinematografía de la hoy Facultad de Artes y reabrió la carrera en el año 1993, luego de una larga lucha institucional, cultural y política. Ejerció como docente en las cátedras de Realización 1 y 4. Fue designado Investigador de categoría 1 en el año 1994. Co – escribió con Fernando Martín Peña el libro *El cine que-ma: Raymundo Gleyzer* en el año 2000. Ejerce la crítica de cine en LR11 Radio Universidad desde el año 1966, con periodos de cese durante las dictaduras militares hasta la actualidad.

Bueno, en principio quiero agradecer a la directora de la carrera, Marianela Constantino, que sufrió mis clases, y fue parte de ese proceso académico. Básicamente, luego uno va sembrando – perdonenme la limitación metafórica – pero es eso, es arrojar permanentemente semillas de estímulo, de protección, de cariño y de afecto, de respeto, a un universo que aún no conocemos, es decir, a un planeta desconocido, que son ustedes. Puede ser que los conozcamos bajo otras formas de producción del conocimiento: psicología, trabajadores sociales, escuelas, instituciones donde estuvieron, familias, formas de producción, sobrevivencias, etcétera. Pero, básicamente, lo que me parece que ha constituido la historia de esta carrera es el amor de los docentes en su conjunto y de los estudiantes por consolidar un espacio **CV**

que garantice que el tiempo histórico no es algo que se pueda desvanecer, sino que puede permanecer en esa maravillosa escritura que inventó la modernidad, y que viene del largo proceso histórico de la consciencia y de las representaciones mentales, que es el cine. Es decir, el cine en tanto registro del movimiento real de la vida. Y cómo no percibir que hoy, estamos acá, y estar acá, estar en este sitio, en este espacio y en este tiempo, es una conquista de mucha gente.

En principio porque un apasionado del cine, Cándido Moneo Sanz, el fundador de la carrera, me invitaba a ser jurado de sus festivales de cine infantil, cuyas colecciones de muñecos podemos ver en la República de los Niños, que hizo los primeros festivales de cine infantil, que no se han reproducido lamentablemente. Me parece una de las cosas más extraordinarias, nos llevaba el Instituto de Cine en una camioneta a un conjunto de gente que había identificado como interesante. Yo evidentemente manifestaba intereses que ni siquiera conocía de mí mismo, entonces me distinguían: «¿quieres ser jurado?». Películas checas, polacas, canadienses. Acá vino a visitarnos uno de los grandes experimentadores que fue Norman McLaren, y dejó algunas películas, y otros más. Es toda una historia que está contada en muy diversos lugares, que sería bueno que ustedes rastrearán, porque tarde o temprano van a pertenecer a esta familia, y ya el hecho de haber ingresado y estar juntos hoy es una filialidad, una paternidad, un parentesco que yo no hubiera querido que nunca se perdiera. Por suerte, gracias a esta hermosa invitación de Marianela y a la presencia de mis compañeros acá, a Gaby (Gabriela Fernández), a quien admiro por sus trabajos, por su capacidad, por su amor a la historia del cine y por su amor a la cultura en su conjunto. A Ramiro y a Adrián, que está en México trabajando, filmando, y que fueron, cuando estábamos con un pequeño taller experimental audiovisual, armando la coordinadora política, palabra que digo por primera vez, pero que me parece que es lo central en nuestras vidas. No somos sólo *animalslaborans*, es decir, gente que

trabaja, sino que somos políticos, somos gente que ve al otro y que se puede plantear la solidaridad o la soledad. Cuando uno se inscribe en esta carrera, se inscribe en este territorio de historia, es decir, Cándido Moneo Sans, es la figura que dio lugar al primer taller experimental en 1956. Se inscribió una cantidad de gente que me ganó de mano, porque yo vine tres años después, es decir que es gente que estaba atenta a eso, un poco mayor que yo, algunos nombres de los compañeros del Movimiento Audiovisual Platense, en particular los que hoy están acá: Martín Bastida, Marcelo Gálvez, y otros integrantes, desarrollaron la recuperación de la mayor cantidad posible de títulos de trabajo fílmicos de los alumnos, de films contextuales educativos, e hicieron ese extraordinario trabajo en el archivo del Departamento de Artes Audiovisuales que está en el canal YouTube, disponible para todos ustedes, para que vean un poco ese proceso histórico. Pero no lo van a ver sólo por un tema de voluntad; ustedes están adoptando una historia, están adoptando un campo simbólico. Ustedes se han convertido muy jovencitos en padres y madres de su propio destino. Están generando por primera vez la voluntad de ser quien pueda tener en sus entrañas el desarrollo y la continuidad de esta carrera, de este Departamento, de esta ciencia, de este arte que se ha desarrollado y consolidado definitivamente en la Facultad de Artes, que fue la Escuela Superior de Bellas Artes, donde yo empecé a estudiar, luego fue Facultad de Bellas Artes en 1973, con el movimiento político extraordinario del máximo caudillo histórico del siglo XX, el general Perón, y la lucha de los jóvenes de los setenta por transformar nuestra carrera en un proceso de maduración más profundo, e instalarla en el marco de una política nacional. Luego vino la noche oscura, los años de plomo. Ustedes saben, lo ven todos los días: el odio, el doloroso sentimiento de que los humildes no puedan tener los mismos derechos y las mismas posibilidades culturales, que son las posibilidades que permiten las transformaciones. No se trata de tener una mayor riqueza material, productiva, bienvenido si eso sucede. De lo que se trata es de tener esa

riqueza cultural que esta carrera nos dio a nosotros, los que pudimos cursarla. La historia es larga y bella. Ingresé en el año 63 y me recibí en el 71. Conocí a una enorme cantidad de compañeros y compañeras, de profesores, pero básicamente recuerdo a algunos que, debo decirlo, hicimos juntos películas: Ricardo A. Moretti; Diego Eijo; Silvia Oroz, que está en Brasil, gran académica allá, producto del exilio; Alfredo Oroz, que era su pareja; Eduardo Giorello (37:27). Solo quedamos Silvia en Brasil y yo de ese grupo, pero hay tantos compañeros, como los asesinados y fusilados por la última dictadura, como fueron los compañeros que dan nombre a este lugar: Pichila Fonseca y otros muchos compañeros que hoy tenemos que recordar. Es decir, esta carrera no está sólo trascendida de elementos químicos como la fotosensibilidad de los films o los píxeles de una unidad que da mayor generación de lenguajes contemporáneos, sino que está también atravesada por la sangre de nuestros compañeros, por la memoria de nuestros compañeros. Es decir, no es retórico: eran palpables, eran mis compañeros, eran mis amigos. Teníamos discusiones políticas, pero no dejábamos de admirar la posibilidad de construir y crear mundos.

Hay una particularidad también, porque el sueño nos remite a Buñuel, a David Lynch, a *Wes Craven*, a pesadillas; los sueños no son pesadillas pero las pesadillas nos acechan. Estamos llenos, repletos, de imágenes y de nombres. Y si no hay tantos nombres, pero eso es importante para nosotros porque a mí me pasó, cuento dos o tres anécdotas. Tengo una cuestión, que admiro mucho, soy rosselliniano, grábenselo en la cabeza, admirador de Rossellini, padre del neorrealismo, junto con Vittorio De Sica y con Michelangelo Antonioni. En el sesenta' (yo tenía a mis 20 años, la edad de ustedes promedio) hubo tres películas en Italia: *La Dolce Vita* de Federico Fellini; *La Aventura* de Michelangelo Antonioni y Roco y sus hermanos de Luchino Visconti. Podría irme a la famosa isla, «¿qué te llevarías a una isla?»: esas tres películas, y a mi esposa con la que compartimos el amor por ese cine. ¿Qué pasó ahí, para que yo me declarara

rosselliniano, como también se declaraba Jean-Luc Godard o se declara Martin Scorsese? Es decir, en la revisión de la historia del cine, cuando llegan al neorrealismo se rompen los dientes, dicen «¿qué pasó acá?», «que extraordinario que es esto». Insuperable. André Bazin, el teórico que los compañeros de investigación estudiamos siempre, nos decía una cosa que era muy atractiva para nosotros, en su famoso texto *Qué es el cine*: hay directores y directoras (en ese entonces había más hegemonía masculina, por suerte hoy no es así) que creen en la realidad, y otros que creen en la imagen. Desde que yo leí esa frase, hace muchísimos años, hasta acá, me entró como un taladro, como un gusano en la mente, y me definió para que la pudiera sintetizar. Mi síntesis es que yo creo en las dos cosas: creo en las imágenes y creo en la realidad. Entonces yo no tengo sueños, mis sueños son estar acá, mi sueño es esto, que es, de alguna manera, la condición onírica de la realidad, es convertir el sueño en realidad, poder vivir esta realidad, vivirla, sentirla, existir en ella, y poder narrarla.

Entonces, ahí se me aparecieron otras cuestiones que tienen que ver también con otros nombres y luces que funcionaron como fundamento de mi acercamiento acá. Con mis compañeros veníamos a los 22 o 23 años acá, con 3 o 4 años de carrera universitaria, porque era todavía reciente. Mi padre, tiernamente, y mi madre también, me dice: «¿por qué dejás abogacía?». Era buen estudiante de derecho, podría haber sido un buen abogado. Quizás, posiblemente, hoy estaría muerto, como todos los compañeros laboristas (me hubiera gustado el derecho laboral). Pero les dije: voy a estudiar cine. En el año 63. «Ajá», esa fue la respuesta de mi papá, que era un tipo interesante, culto, igual que mi mamá, sensibles, pero le costaba mucho asimilar la idea de que nosotros íbamos a entrar (setenta y pico todo el curso), nos recibimos ocho creo). ¿Cuál era la idea de esa realidad, de poder estar en la realidad? Es que nosotros sentíamos que teníamos que llegar a la imagen, que teníamos que lograr la imagen, y ya no era solamente ser espectadores

desde la infancia como me acuerdo cuando, sentado en un cine de acá de la ciudad, del San Martín, arriba de la rodilla de mi padre porque tenía mucho miedo, porque estaban dando el primer *King Kong*, no el de Jessica Lange o el de Naomi Watts que me gusta muchísimo, sino el primero, el blanco y negro, ese gorila tosco que se subía al Empire State. Yo miraba la película tapándome y destapándome la cara, me producía susto, era el primer indicio de que después iba a llegar a comprender el género de terror amado por mis amigos, los García Bogliano, el deseo terrorista de Ramiro. De ahí pasaron muchas cosas: cine argentino, películas de aventura.

El gran escritor francés André Malraux, que fue piloto en la guerra civil española y estuvo en la guerra civil china, escribió un artículo donde decía que, en realidad, los cineastas no descienden del teatro ni de las otras artes en su conjunto, sino que descienden de la novela. Es decir que, cualquier acción cinematográfica que nosotros hubiéramos empezado a hacer y empezábamos a hacer, estaba trascendida por la idea de la novedad, de lo nuevo, de la *nouvelle*, de la novela. De aquello que quiere decir un relato que no ha sido constituido nunca pero que, sin embargo, reconoce una filialidad; eso es lo que hacen Fernando Martín Peña y Gabriela (Fernández) con la historia del cine. ¿Es posible ser cineasta, audiovisuallista, director de fotografía, montajista, editor, músico específico del campo filmico, sin la historia? Yo la hice en mi propia existencia. Es decir, yo a los dieciocho años fui al cine a ver una película que me parecía que había salido en un artículo, y estaba todavía en la secundaria y me encuentro con que estaban contando mi historia, porque todo film cuenta mi historia, cualquiera. En algún lugar soy ese ser que se desarrolla delante de mi visión, de mi audición, de mi percepción y me enlaza por la nuca atrayéndome hacia la pantalla para envolverme con la posibilidad de devolverme a la realidad sobre la base de eso que yo vi, que fue *Los cuatrocientos golpes*. Es decir, un niño como yo, hijo único, que estudiaba en la misma mesa donde comíamos, que cuando venían mis padres

de su trabajo limpiaban todo y sacaban mis cuadernos, sacaban mi tintero, y ponían la mesa para comer, con la única diferencia de que Antoine Doinel se sintió abandonado, anduvo por las calles de París y finalmente terminó en un reformatorio. Todavía sigue vigente esa película: *Los cuatrocientos golpes* (los cuatrocientos golpes en francés quieren decir las mil y una, te pasó de todo). Y el pobrecito se tiene que escapar al final. Yo salí esa noche y no sabía si iba a estudiar cine, ni me lo planteaba, pero ya estaba en mí esa semilla, sentía que esa película me había atravesado. Luego fui a ver otra la semana siguiente, y era un japonés y una francesa que filmaban una película en Hiroshima y se llamaba *Hiroshima, mon amour*. La protagonista decía «¿qué viste en Hiroshima?». «Vi los museos, vi lo que había pasado en Hiroshima, vi el domo de la paz, un pequeño edificio que quedó incólume a pesar de la bomba atómica. Y él le decía: «no has visto nada aún». ¿Por qué no había visto nada? Porque todavía lo que se puede ver hay que reproducirlo, hay que reconstruirlo nuevamente, porque el continuo de la vida impide comprender la semiosis concreta que uno tiene para poder entender la realidad, para entender a nuestros padres, nuestros familiares, nuestro trabajo, nuestro destino, nuestro futuro, nuestra angustia. Eso lo empezaba a hacer el cine, hace ciento y pico de años. Es entonces que yo sentí un impacto enorme por el cual, cuando me entero de la carrera, y ya tenía una situación avanzada en la Facultad de Derecho, y Ricardo tenía una situación avanzada en la Facultad de Ciencias Exactas, y Diego en abogacía, y Silvia en otro lado, es decir, veníamos de distintas experiencias. Sin embargo, ese día nos encontramos y nos fundimos en una sola condición: ser estudiantes de cine. Hay una película, *Los taxis*, en la que nos filmamos por primera vez. Creo que es la primera película donde estudiantes de cine se filman a sí mismos como tales, porque estábamos entusiasmados con la idea de que nosotros éramos protagonistas. Ya sabíamos que existía Hollywood, que existían los grandes maestros del cine, que existían los directores argentinos, que existía Luis Saslavsky, que existía Lucas

Demare. Hasta que, siendo ya alumnos, vino Martínez Suárez, el hermano de Mirtha Legrand, que murió no hace mucho, director de cine extraordinario, gran tipo. El único problema que tenía era que no entendía a Antonioni, pero le perdonábamos eso. Vino a darnos noticias de algo, y de eso quiero hablar unos minutos. Quiero hablar de lo que nos dijo Martínez Suárez a nosotros como alumnos. Nos dijo: «hay una película nueva, de un muchacho que ustedes conocen. Es una película que tiene varios errores, pero que tiene un millón de aciertos. Se llama *Crónica de un niño solo*, de Leonardo Favio». La primera película donde nosotros empezamos a sentir que éramos parte de eso. Estaba la generación del sesenta, incluso algunos eran profesores, como Rodolfo Kuhn, como el mismo Martínez Suárez, como otros no tan conocidos, como Fuad Quintar o Humberto Ríos. Pero esa película nos dijo: hay un niño como el de *Los cuatrocientos golpes* que también fue narrado acá, que también se escapa de un reformatorio. En el fondo, venir a estudiar cine es escaparse de un lugar en donde nuestras historias todavía no se han podido plasmar, y queremos contarlas, queremos relatarlas, queremos ser parte de ese mundo.

Entonces, la voluntad de intervención, a partir de *Crónica de un niño solo*, nos llevó a otro lugar, y que es un poco uno de los tramos finales de esta conversación. Es que a mí me interesan ustedes (entiéndase, en sentido psicopedagógico y psicosocial) no como alumnos ingresantes, sino como niños y adolescentes, niños que quieren tener su propia voz y su propia imagen. Ustedes saben que infancia quiere decir «el que no tiene voz», *les sans – voix*, los sin voz, pero también los hijos. Es decir, a los hijos de nuestra patria, como dice la Marsellesa, ustedes como niños, como el de *Crónica de un niño solo*, *Piolín*, como el de *Los cuatrocientos golpes*, Antoine Doinel, como *El pibe* de Chaplin, que una muchacha de abolengo pero avergonzada lo abandona y Carlitos lo cuidó, y cuando recuperó la mujer su consciencia, lo va a buscar y él se lo da con profundo amor. Creo que la escuela de cine, nuestra carrera, nuestro Departamento,

es eso: es ese Chaplin que cuida a los niños y los devuelve a la sociedad, para que pueda hacer justamente ese proceso de construcción de lo nuevo. Entonces, me parece que es ahí donde uno siente que sirvió la lucha por la reapertura, no volver sobre que la cerró, la dictadura, pero que también en el 75, con la triple A y con López Rega, debemos decir, esta carrera fue cerrada y se declaró en extinción. Luego, la patada final la dio la famosa dictadura fascista, genocida, que tuvimos. Yo sentí que no tenía otra cosa que hacer, que podía zafar de la represión, que podía tener un pequeño quiosco – librería que puse cuando me echan de todos los trabajos – a mi esposa también– en el 77. Ahí venían unos estudiantes de arquitectura que me pidieron hacer un ciclo de cine para un viaje de fin de curso. Dimos cuatro películas en el Ópera, un lugar que ahora se usa para recitar el rock o algo por el estilo. Entre esas cuatro películas estaba *Cul de sac (Callejón sin salida)* de Roman Polanski; *La estructura de cristal*, que había ganado el último festival de Mar del Plata del setenta, de un polaco, Krzysztof Zanussi; *El evangelio según San Mateo*, de Pier Paolo Pasolini y alguna otra más que no me acuerdo. Se llenó. Y ahí, en un micrófono que nos pusieron los compañeros, dije: «Se cerró la carrera de cine, y vamos a luchar para reabrirla». Ni siquiera pensamos en un riesgo, yo no pensé en un riesgo. Pensé que yo no podía perder mi hogar, mi casa, el lugar donde yo había elegido vivir definitivamente. Amo mi hogar paterno – materno, y el que fundé con mi esposa y mis hijas, pero ésta es mi casa cultural. Heidegger dice que la cultura es la casa del hombre, del ser humano. Esta es mi casa, y en esta casa yo albergué todos los sueños posibles y todas las posibilidades abiertas.

Hicimos aquello que mi Rosellini interior pudo permitirme hacer: demandar la posibilidad de encontrarme con el mundo a través del lenguaje. Yo quería escribir una novela, y por eso, de ahí, el vínculo extraordinario de los literatos con el cine. Somos narradores, unos construimos con composiciones y montajes, ellos construyen con secuencializaciones capitulares, pero cuentan his-

torias. Ambos se encuentran en Estados Unidos, es muy común ser escritor y realizador. ¿Quién iba a pensar que Mario Puzo escribió *El Padrino* para que la hiciera Francis Ford Coppola? Yo estoy seguro de que Puzo escribió la maravillosa y extraordinaria saga de respeto al papel de los italianos en la historia social norteamericana y no la cosa siempre maligna de «son malos, son mafiosos», cuando en realidad el terrorismo era Estados Unidos, que los recibía para explotarlos. Ellos respondían con lo que llamamos *El padrino*. Es decir, escritores y cineastas, cineastas como narradores, cineastas como autores.

Ahora bien, sin dudas Santiago Mitre y sin dudas Mariano Llinás son conscientes de lo que hicieron, cada uno experimentando en sus propios desarrollos. Llinás, en las antipodas de *Argentina 1985*, contra el Instituto de Cine, una especie de francotirador, anarcoide. Pero Llinás entendió que había que hacer una película de masas sobre un tema político, algo que había sido dejado en un nicho de la memoria política y que estaba conflictuado: el juicio a las juntas. Fíjense la repercusión que tuvo eso. No es común, eso es acercarse de nuevo a lo real. Después lo representamos en plena discusión: le adjudicamos o no un Oscar, resistimos su planteo moral, ideológico, político, nos pueden no gustar las representaciones actorales, pero no podemos dejar de emocionarnos cuando el actor Ricardo Darín dice, al final, «Nunca más». Es decir: nunca más a que esta carrera se cierre, nunca más a que la posibilidad de que los sueños de estos niños, de estos niños nuestros y de nuestras niñas, de todos los que están deseando tener su voz y su imagen, puedan construir su itinerario. Eso sí, hay que hacerse cargo de la historia: cada film que podamos ver, cada cortometraje de los compañeros, no lo haremos para ser celebrativos o elogiosos o para constituir grupos de fans o no, sino para sentirnos maravillados de que alguien haya hecho eso que llamamos películas, films, mini series, etcétera.

Hoy podemos ver la autocelebración respetuosa de Steven Spielberg en *Los Fabelman*, pero también

podemos ver las extraordinarias mini series como *Los Soprano*, como *Madmen*, como *Breaking Bad*, como *Better Call Soul*, como *Your Honor*, como *The Walking Dead*. A mí me fascinan, y daría cualquier cosa por poder estar participando en cualquiera de esos procesos. Ustedes tienen todo a su favor. Hay que narrar el mundo para que el continuo de la realidad no sea insignificante, sino que se constituya en un significativo pletórico de sensibilidad, de afecto y de conocimiento. Entonces, me parece que eso es lo que a mí me permitía comprender, y voy a hablar de *manga*. Fui a una librería, Ateneo, donde compro siempre algunos libros, y tengo una nieta de dieciséis años que es especialista en *manga*. Quería regalarle algo, me topé con un problema; un jovencito como ustedes, con anteojitos, rubio, con cierta distancia, algo displicente, recibe mi pregunta: «¿qué me podés dar de *manga*, de autores importantes?». La respuesta fue inmediata: «no hay autores importantes». Yo me quedé de una pieza, «¿cómo no hay autores importantes?». «No, hay géneros», me dice. «Bueno, y de los géneros, ¿Cuáles son los importantes?». «Cualquiera». Y yo estaba pensando en la charla con ustedes, en que me responderían lo mismo. «¿Cuál es el autor importante?», y es muy probable que me digan «yo». Y aún recién empiezan, pero ustedes ya sienten que pueden ser autores. Y esto me enseñó el *manga*, a tal punto que no sé por dónde empezar a leerlo, creo que se lee al revés, pero lo que sí puedo leer es como el deseo de narrar en planos, el deseo que todos pueden cumplir. Hay, como decían Martín y Marcelo, tutoriales para dibujar *manga*, hoy cualquiera puede hacer *manga*. Como otros, yo hacía poemas en haiku y entonces eso era un poema. La historia de este *manga*, (el que compré, en particular), es que yo le pregunté al chico cuál me recomendaba y me respondió: «cualquiera». Medio que lo estaba molestando ya, y le dije: «Bueno, dame éste». «Bien, si quiere, esto es historia», y le pregunté si había otro, y me dio unos comics más contemporáneos. Le dije «No, veo el de historia». Entonces veo que hay

un demonio que mata a una madre y a dos hermanos, y sobreviven un hermano y una hermana, pero la hermana se transformó en demonio, y el hermano lleva sobre los hombros a esta muchacha para vengarse. ¿Qué dice lo último de la reseña? «acción, misterio y aventuras». Eso es lo que queremos, *manga* o films, es lo mismo, lo importante es narrar. Y en este lugar tan importante, como es esta institución. Yo vine en 1963. Este soy yo muy jovencito, y éste es mi título: *Licenciado en cinematografía*. Este es mi título. Lo más bello que me pasó en la vida, en materia científica y académica. Este va a estar conmigo hasta el final. Esto vale la pena, es lo más hermoso que uno puede tener a lo largo de la vida: obtener el título académico que nos dice que estamos preparados para hacer aquello que creemos que estamos preparados para hacer. Cuando yo recibía esto había burlas. Yo escribía notas críticas, periodísticas, entonces, en el diario El Día. Un par de críticos, con los cuales no estábamos de acuerdo, escribían «el licenciado Carlos Vallina», como diciendo: ¿licenciado?

De modo tal que eso es lo que yo puedo decir hoy. Hay films nuestros, de nuestra casa, como *Casa tomada* de Ricardo Moretti, sobre el cuento de Cortázar, de nuestra generación; un corto que a mí me parece finísimo, y también Single, de Alberto Yacellini, que admiro y de la nueva generación hay mucho, pero hay uno, en particular, que se llama *Barro fundal*, que es de 1999 y narra un Gran Buenos Aires desangelado como siempre, en blanco y negro, en súper ocho, transferido a video. Las grandes obras maestras no tienen que ser producciones impresionantes. Recordaba *La infancia de Iván*, de Andréi Tarkovsky; los niños nos van a atravesar; los mejores films son sobre niños, porque, en última instancia, son el respeto y la esperanza. Y si no, miren a los niños yendo a ver *Harry Potter* o *El señor de los anillos*. Yo voy junto a ellos a los estrenos, sobre todo en los primeros momentos. Era el más viejo del lugar, todos los demás tenían quince, veinte años. Cuando

empezaba la película, todos levitaban, estaban a veinte centímetros de la butaca, perdían la incertidumbre, estaban llevando con Frodo Baggins el anillo, y yo me convertía en el Golum. Es decir, la idea de ser parte de un universo de descubrimiento, de aprendizaje. Hay grandes obras: *Moby-Dick* es la historia de un adolescente que aprende. *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt. Es decir: bienvenidos a esta Facultad, a esta carrera, vale la pena morir de calor.

Bios

Gabriela Fernández es Licenciada y Profesora en Comunicación audiovisual con orientación en Realización de cine, video y televisión, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. Profesora Titular en Historia del Cine y las Artes audiovisuales 1, Departamento de Artes Audiovisuales de nuestra Facultad, y Profesora en el área trans- departamental de Formación Docente en la UNA. Instructora en Historia del Cine e Historia del Cine argentino en la ENERC INCAA. En direcciones tenemos *Frustración*, cortometraje de cinco minutos; *El regalo*, cortometraje de 13 minutos; *Los cuerpos que se van*, cortometraje de 14 minutos; *Escenarios de la memoria*, largometraje documental; *La palabra era yo*, cortometraje del 2005; *Habitante de la aglomeración*, programa de televisión, capítulo uno; y *Los libros cautivos*, largometraje documental que se estrenó el año pasado.

Marianela Constantino es Prof. en Comunicación Audiovisual - Facultad de Artes de la UNLP. Se desempeña en la misma Institución como Directora del Departamento de Artes Audiovisuales y como Prof. Adj. de la cátedra Guion I. Ha brindado desde 2011 diversos cursos de Análisis cinematográfico en el Programa de Educación Permanente para Adultos Mayores (PEPAM) - Facultad de Humanidades, UNLP y en otros espacios privados. Co-dirige la revista digital de cine La Cueva de Chauvet. Es realizadora audiovisual. Se encuentra

post produciendo los documentales: *Escape hacia el futuro* y *El Gigante del oeste*, este último declarado de interés en 2019 por el Consejo Deliberante de la Municipalidad de La Plata y por la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires. Realiza el diseño audiovisual de las obras del Grupo de Teatro Oriyero que dirige el dramaturgo Blas Arrese Igor, ganador del concurso El Cervantes Produce en el país con la obra *Jamlet de Villa Elvira* (2019). En este momento desarrolla las piezas audiovisuales de *Romeo & Julieta en el Palihue* del mismo grupo. Es la actual Directora del Festival REC #14, fue Co-organizadora del Festival Espacio Queer #1 y ha tenido diversas participaciones en varios Festivales argentinos.

1 A continuación, por criterio editorial, se excluyen las participaciones de Ramiro Bogliano y de Daniela Tramontín en esta publicación, con el objetivo de poner el foco en la intervención de Carlos Vallina.



30 años
30 años de la reapertura
de la carrera

Recuperación, restauración y cuidado de nuestro patrimonio audiovisual: una tarea de costura

Marianela Constantino

Directora del Departamento de Artes Audiovisuales.

FDA UNLP

La Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata cuenta con una larga tradición en la enseñanza de disciplinas audiovisuales. En 1955, en la otrora Escuela Superior de Bellas Artes se creó el Departamento de Cinematografía, pionera en América Latina.¹

En 1956 comenzó la carrera de Cinematografía orientada específicamente a la enseñanza de la técnica cinematográfica, la historia del cine y la escritura de guion. Para 1962 se estableció un nuevo plan de estudios: la Carrera en Realización Cinematográfica con una duración de 4 años, que fue tomando un perfil cada vez más comprometido con la realidad social y política del momento.

Tras el golpe de Estado de 1966 contra el gobierno del presidente Arturo Umberto Illia, surgieron varios colectivos cinematográficos de la resistencia, como el llamado *Grupo de los 6* o el *Grupo de cine peronista*, del que fue parte Néstor Fonseca, y otros exponentes como Raymundo Gleyzer, que luego conformaría el *Grupo de cine de la Base*.

En 1973, durante el gobierno de Héctor Cámpora, la Escuela Superior de Bellas Artes fue elevada a la categoría de Facultad, denominándose Facultad de Artes y Medios Audiovisuales. Bajo las directivas del interventor Oscar Ivanissevich en 1975, se cambió el nombre a Facultad de Bellas Artes. Luego del golpe de Estado de 1976 se declaró extinta nuestra carrera de Cinematografía, cerrándose definitivamente en 1978.

Con la vuelta de la democracia, y luego de muchos años de lucha llevada adelante por La Coordinadora pro reapertura de la carrera de Cinematografía, constituida por exdocentes, graduados, exalumnos y aspirantes, cuyo consensuado referente es el Dr. Carlos Vallina, se logró reanudar la carrera en el año 1993. Este año celebramos 30 años de esa conquista.

Durante la lucha por la reapertura, y luego con el comienzo de la carrera de Comunicación Audiovisual, quienes la llevaron adelante tuvieron la necesidad de recuperar las producciones que se habían escondido, guardado y protegido durante la dictadura cívico-eclesiástico-militar. Comienza así un trabajo de búsqueda que todavía hoy persiste. En 1985, por ejemplo, se logra recuperar la película *Informes y testimonios. La tortura política en la Argentina 1966-1972* (1973) de Carlos Vallina, Oroz, Silvia Verga, Eduardo Giorrello, Diego Eijo y Ricardo Moretti, a partir de un persuasivo intercambio epistolar que mantuvo Carlos Vallina con la Cinemateca cubana.

Muchas películas fueron guardadas por el personal Nodocente que lúcidamente entendió que debían ser protegidas en lugares seguros. Algunas de ellas se escondieron en el emblemático Laboratorio Alex, uno de los más utilizados por los cineastas del momento para revelar sus materiales fílmicos, y que hoy aparecen luego de un derrotero, por ejemplo, en la Cinemateca del INCAA, como *La ratonera* (1971) de Alfredo Oroz y *Fernández Moreno* (1966) de Oscar Montauti, ambos cortometrajes en 35 mm. Varias películas estaban en poder de sus

autores o personas que valientemente las resguardaron de ser destruidas. En el alma de los protagonistas de la reapertura estaba fuertemente esta voluntad de rescate. De ello da cuenta la elaboración del plan de estudios de 1993, que contemplaba en su grilla una materia llamada Mediateca, para cuya conducción Carlos Vallina convocó a Fernando Martín Peña, director en ese momento de la revista *Film*. Esta materia a partir de 1998 se fusionará con la asignatura Panorama Histórico y Social de las Artes Visuales del siglo XX, conducida por el profesor Marcelino López.

Durante la década de los noventa, y hasta el año 2003, la Facultad se abocó a la tarea de rearmar y desarrollar la renovada carrera de Comunicación Audiovisual, con medios e infraestructura muy precarios, que hicieron de este proceso una búsqueda intermitente con momentos de mayor o menor intensidad.

En el año 2004, durante la Gestión de Eduardo Russo como Jefe de Departamento, y con la colaboración de Esteban Ferrari, se crea una Videoteca que tenía como objetivo la construcción de un archivo audiovisual que sirviera como una fuente de insumos para las cátedras.

Entre 2005 y 2006, cuando la carrera se había afianzado en términos académicos, se presentó la oportunidad de retomar las tareas de restauración de los materiales fílmicos. Esto ocurrió en el marco de un proyecto de investigación dirigido por Eduardo Russo y desarrollado por Marcelino López, en el que trabajaron Gabriela Fernández y Ana Pascal, entre otros voluntarios. Llevaron adelante un proceso de catalogación, limpieza, restauración y digitalización del patrimonio fílmico de la Facultad en convenio con la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Producto de ello se generaron materiales de divulgación conteniendo seis películas de la carrera de Realización Cinematográfica recuperadas, junto con producciones de los nuevos graduados de la carrera de Comunicación

Audiovisual. Se produjeron copias en DVD acompañadas por un catálogo que se denominó *La escuela de cine de La Plata. Pasado y presente*, presentados en múltiples festivales y cinematecas latinoamericanas.

Desde 2016, se inició una nueva etapa, dada por la convergencia de varios factores que reactivaron este proceso: un Estado que comenzó a estar cada vez más presente, en términos de recursos e infraestructura universitaria y la concreción de un convenio entre el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken y la Facultad de Artes, promovido y desarrollado fundamentalmente por Martín Bastida e Igor Galuk, integrantes del Movimiento Audiovisual Platense (MAP)², con el acompañamiento de Fernando Severini, Prosecretario de Medios Audiovisuales, y de otros exestudiantes de la vieja carrera como Diego Eijo, Adán Huck y Alejandro Malowicki. Fundamentalmente desde 2018, en el marco de la jefatura del Departamento de Franco Palazzo y hasta 2022, se recuperaron 60 películas.

En la actualidad, se suman al proyecto nuevos docentes, graduados y estudiantes de la carrera de Artes Audiovisuales, quienes toman la posta con entusiasmo y cada día se apropian más de esta fundamental y valiosa tarea que es la de cuidado de nuestro patrimonio audiovisual.³ Hoy nos encontramos todxs juntxs, proyectando la concreción del Archivo Audiovisual FDA, de una sala de trabajo y el acondicionamiento del espacio de guarda. Rescatamos los filmicos, nos quedan los VHS y el digital en sus diversos soportes frágiles, este es nuestro nuevo desafío. También hemos creado recientemente un Centro de Investigación, Producción y Memoria Audiovisual (CIPMA)⁴, porque la tarea de conservación, memoria y cuidado de nuestro patrimonio audiovisual, es una tarea fundamental para coser nuestra historia.

1 Los datos sobre la creación de la carrera son consignados en Antecedentes. Carrera de Realizador Cinematográfico. Escuela Superior de Bellas Artes, expediente conservado en el Departamento de Artes



Trabajo de recuperación de películas de la Carrera de Cinematografía en Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 2023. Se observa un fotograma de un trabajo práctico realizado en 1961.

Audiovisuales de la Facultad de Artes, UNLP (Folios 30 a 33 y 58 a 63, s/n; s/f. Carpeta 1985). Según la investigación que llevó adelante el Movimiento Audiovisual Platense se trata de la primera carrera universitaria de Cinematografía de América Latina.

2 También integran el MAP Marcos Tabarrozzi, Nicolás Alessandro, Marcelo Gálvez y Betiana Burgardt, Igor Galuk, Paula Asprela, Adriana Sosa, y Martín Bastida.

3 Entre otros, cabe mencionar a Franco Palazzo, Ramiro Chalde, Francisco Fayos, Francisca Pecelis, Lara Novomisky, Irene Victoria Trueno, Julieta Coloma, Matías Taylor, Alejandro Magneres y Juan De la Cruz.

4 El Centro de Investigación, Producción y Memoria Audiovisual es dirigido en la actualidad por Marcos Tabarozzi.



El hiato y la memoria

Las películas recuperadas de la carrera de Cinematografía

Gabriela A. Fernández

Profesora Titular de Historia del Cine y las Artes Audiovisuales I.
FDA UNLP

*A nuestros Profesores.
A quienes en las peores condiciones
y con la muerte acechante,
encendieron proyectores en la oscuridad.*

El tiempo de las memorias no es lineal, no es cronológico o racional.
Los procesos históricos ligados a las memorias de pasados conflictivos
tienen momentos de mayor visibilidad y momentos de latencia,
de aparente olvido o silencio.

Elizabeth Jelin (2002)

Pertenezco a la segunda camada de la reapertura de la carrera de Cinematografía. La carrera era para nosotros un bisabuelo al que no llegamos a conocer, nuestros docentes más antiguos nos compartían sus experiencias; sin embargo, entre el presente y la historia, quizás por ser jóvenes, nos quedábamos con la novedad: las cámaras de video, la isla de edición, las primeras computadoras. Carecíamos de casi todo, pero nos motivaban enormes ansias.

En mi experiencia de vida, La Plata, además de mi ciudad natal, era la ciudad diezmada por la dictadura. Mi abuelo materno, Carlos Néstor Rivanera, fue Nodocente de Ingeniería y Secretario de Acción Social de la Comisión Directiva de ATULP (Godoy, 1995, p.115), cuyo Secretario General fue, entre 1973 hasta la intervención del gremio en 1975, Ernesto «Semilla» Ramírez. Ambos fueron compañeros de Rodolfo Achem y Carlos Miguel, asesinados en 1974, crimen que fuera cometido, tal como señala Laura Casareto «contra los principales exponentes de un proyecto de Universidad al servicio del pueblo, "hecho considerado el primer paso para instaurar el terrorismo de Estado en la UNLP"» (Piccone en Casareto, 2017).

En 1976, en una noche de julio, mi abuelo fue secuestrado, detenido y torturado. Liberado luego de un simulacro de fusilamiento. Fue cesanteado de su trabajo en la Facultad de Ingeniería, en su posterior exilio interno en la Patagonia; me transmitió, siendo yo apenas una niña, su compromiso inquebrantable y su amor por nuestra Universidad.

La Plata siempre fue una ciudad importante, no sólo por la pertenencia familiar sino porque, como alguien me dijo hace poco: en los setenta, La Plata y su Universidad fueron un faro.

En relación a esto explica Casareto (2017):

Para el gobierno militar, las universidades eran un foco de infiltración o penetración ideológica, por la cual las mismas debían ser purgadas, ordenadas y redimensionadas tanto desde el punto de vista político-ideológico como académico. Una vez producido el golpe y [...] las intervenciones militares a las diferentes universidades nacionales, [...] cabe preguntarse qué quedó de sus registros y archivos.

Marcelino López (2008) relata que

la irrupción de la dictadura militar en la Universidad hacia 1976 significó la expulsión, prisión, desaparición y

muerte de numerosos alumnos, docentes y no docentes, junto con el cierre del Departamento de Cinematografía, [...] además implicó la dispersión y el robo de equipos-técnicos, material fílmico y publicaciones que testimoniaban y elaboraban ficcionalmente la realidad del país y la región.

En la Conferencia dictada a propósito del Curso de Ingreso 2023, Carlos Vallina recuerda que al ser declarada en extinción la Carrera de Cinematografía sintió que no tenía otra tarea que realizar, que podría sobrevivir con un pequeño quiosco y librería que abren con su esposa cuando a ambos los echan de sus trabajos. Pocos meses después, en 1977, es convocado por un grupo de estudiantes de Arquitectura para realizar un ciclo de cine con el objetivo de recaudar fondos para un viaje de fin de curso. En dicho ciclo proyecta a sala llena cuatro películas en el Teatro Ópera. En la apertura, recuerda Carlos, dijo frente al micrófono: «Se cerró la carrera de Cine, y vamos a luchar para reabrirla» (Vallina, 2023).

En esos años Carlos Vallina realiza más de 80 ciclos de cine, que fueron dando forma al reclamo; ya en democracia, por la reapertura. Reclamo que «se empalma con la lucha por los Derechos Humanos». Se enmarca a la Carrera, en la proclama por la reapertura «como una desaparecida más» (Massari, 2006, p.101).

Entre el cierre de la carrera y su reapertura, en 1993, relata Carlos Vallina en una entrevista brindada con motivos de esta publicación; no sólo lucha por la reapertura sino por recuperar *Informes y Testimonios. La tortura política en Argentina 1966-1972 (1972)*, largometraje dirigido por Vallina junto a un grupo de compañeros: Diego Eijo, Eduardo Giorrello, Ricardo Moretti, Alfredo Oroz y Silvia Verga. La película estaba en la Cinemateca de Cuba a resguardo; por tanto, aclara Vallina: «es falso decir que teníamos temor, o teníamos miedo o que queríamos dejar el pasado en el pasado» (Vallina, C., entrevista, junio 2023).

En ese contexto de compromiso y militancia, frente a la aparición de un contratipo de la película, Carlos, junto con un grupo de compañeros, deciden proyectarla en el Salón de Actos de la entonces Facultad de Bellas Artes. Cuenta Carlos (2023):

Yo me puse al hombro la lucha por la reapertura, yo milité, no es que hice algo heroico, no...era mi compromiso moral y político. Junto con una carta, Pastor Vega, de la Cinemateca de Cuba, me mandó la copia.

Hacemos la revista Talita, un programa de radio los domingos que se llamaba Los signos de la ciudad. Ciclos de cine desde 1977, pero esto viene de antes; porque cuando la intervienen (se refiere a la intervención del Departamento en el año 1974) empecé a militar en contra de intervención en el final de la Triple A.

La carrera se reabre en 1993. Al año siguiente, al comenzar la Facultad con entusiasmo y fascinación, me perseguía una imagen: latas de película tiradas en el bosque en una madrugada neblinosa y húmeda platense, como tantas. Era el fantasma, el imaginario que rondaba nuestras mentes ávidas de video y cintas magnéticas. Ese temor del orden de lo siniestro aparecía como una incógnita.

Casareto señala, refiriéndose al momento posterior al golpe de Estado, que en este contexto no debemos dejar de contemplar «el papel que tuvieron las universidades en los hechos de violencia ocurridos en lo que se conoce como la historia reciente a través de sus archivos» (Casareto, 2017, p.12). Cabe entonces preguntarse, según la autora, «qué quedó de los registros y archivos —expedientes, legajos, fotografías, actas, reglamentos, ordenanzas—» (Casareto, 2017, p.14). Interrogante que puede brindarnos una pista para reflexionar acerca de la tarea de memoria y, en nuestro caso: de las películas.

En este sentido Carlos Vallina señalaba a propósito del desconocimiento acerca de las acciones realizadas por

quienes llevaron adelante la Reapertura, que este «no es el producto de un ocultamiento, es el producto de una historia real, social» (Vallina, 2023).

Al referirse a las relecturas contemporáneas que se realizan de la perspectiva y acciones concretas de los docentes y otros miembros de la comunidad universitaria, Vallina reivindica permanentemente, en sus textos y en sus relatos, el trabajo llevado a cabo desde el cierre de la carrera hasta el año 1993, pasando por el Taller Experimental y la Coordinadora Pro Reapertura.

Dice Vallina: «No tenía ni el contexto, ni tecnología, ni guita, ni nada para armar nada, porque yo armaba la carrera de la manera que podía», «por eso, frases tales como ‘ahí se estaban pudriendo las películas’ son falsas, toda una cosa sin sentido» (Vallina, 2023).

Con el correr de los meses escucho por parte de algunos compañeros que estaban cursando regularmente que en la Facultad había un armario con las películas de la vieja carrera. Fernando Martín Peña, quien dictaba la materia Mediateca, indicaba como trabajo final a los estudiantes, el análisis de un film realizado por los alumnos y alumnas de ese período. En el año 1996, los estudiantes Hernán Khourian, Santiago Asef y Germán Celestino y Monti dirigen el documental *Cirugía 2* en homenaje al corto *Cirugía* (1960) de Luis Vesco de la carrera de Cinematografía, siendo esta la primera tesis de Licenciatura de la reapertura, producción que nace de la investigación que estos alumnos realizan en el marco del Seminario.

Cuenta Fernando M. Peña que

El Seminario de Mediateca pautaba en sus contenidos el propósito del rescate de la historia de la Carrera y de algún modo el procurar, a través de ese rescate, una conexión entre la nueva Carrera que recién se reabría y la vieja; es decir, que no quedara como si fuesen dos

experiencias distintas, sino que trataba de establecer una continuidad (2023, S.P.).

Los diferentes actores que forman parte de la Facultad realizan desde el cierre numerosas acciones en pos de mantener viva la memoria de la Carrera y de rescatar y recuperar los materiales que se habían resguardado.

Por ejemplo, *Hombres del río* (1965), cortometraje de Diego Eijo, José Gramático, Ricardo Moretti y Alfredo Oroz, es una de las películas que había rescatado primero Fernando Martín Peña. Dicho film, entre otros, eran los que, en ese momento, habían permanecido mejor conservados y, por eso, fueron los primeros con los que se trabajó en su recuperación y digitalización.

El material formaba parte ahora de un área institucional que toma el nombre del Seminario dictado por Peña, la Mediateca del Departamento de Comunicación Audiovisual. Refiriéndose al periodo posterior a la reapertura Marcelino López argumenta que

Las dificultades técnicas y materiales que rodearon la reapertura, otras de tipo organizativo, la insuficiencia de cargos docentes y de investigación, etc. llevaron a la postergación sucesiva de un trabajo sistemático en el área de preservación e investigación del material fílmico elaborado sobre diversos soportes y de la reflexión teórica sobre el mismo. (López, 2006, p.116).

En el año 2004 durante la gestión como Jefe de Departamento del profesor Eduardo Russo, se crea la Videoteca tal como la conocemos ahora, de dicha creación también participa el profesor Esteban Ferrari, quién sucede a Russo en el cargo, Aquiles Bona es el encargado de la misma.

En ese año, el profesor Marcelino López comenta que estaba trabajando con las películas que estaban guardadas en la Facultad, tomo contacto con el espacio donde se

habían protegido y conservado las latas, se desvanece en mí el fantasma de la pérdida. Fue una enorme felicidad ver por primera vez el material físicamente y que estuviera resguardado.

Me pongo a disposición para trabajar sobre esos materiales junto a mi colega de ese entonces, la profesora Ana Pascal quién también era ayudante diplomada ad-honorem.

Según recuerda la licenciada Pascal

El trabajo comenzó con la revisión del material en una mesa que disponíamos en el patio, con lupas visionábamos los primeros fotogramas a fin de realizar una primera selección entre los films que estaban en condiciones de ser visionados en moviola o proyector. (Pascal, A., comunicación personal, 2023).

Comienzo mi participación en ese Proyecto de Investigación durante 2005, trabajo durante un mes completo en la tarea de recuperación y visionado de las películas. Marcelino nos enseña todo, a la par nuestra y de un grupo de estudiantes voluntarios seleccionamos, abrimos, cuidadosamente catalogamos las películas existentes. Una vez por semana viajábamos con un bolso repleto de latas en el auto de Marcelino hasta la ENERC, en cuyos subsuelos nos esperaba la moviola. Marcelino se encargaba de toda la técnica, Ana y yo anotábamos todo lo que podíamos. Llevábamos adelante registro de fichas y los días que accedíamos a la moviola, desglosábamos lo que veíamos.

De la totalidad de latas de películas, cuya lista se encuentra actualmente en la Prosecretaría de Medios Audiovisuales, en ese momento con diferentes instancias de deterioro, fuimos separando aquellas que eran plausibles de ser visionadas en moviola. Algunas latas tenían retazos adentro, o contenían materiales sin núcleo, por ejemplo, lo cual hacía necesario un trabajo

previo a fin de ser acondicionadas para su visionado.
[Figura 1]



Figura 1: Fotograma revisión del material. Prof. Ana Pascal. Material VHS digitalizado para esta publicación por la Mg. Mariela Cantú. Captura de imágenes Prof. Fabián Cercato. Registro de cámara Prof. Gabriela Fernández realizado en el marco de la investigación (2005).

De esa primera selección, del material en condiciones de visionado hicimos un listado con las latas que llevaríamos a la moviola. En este momento del proceso también se hicieron algunas proyecciones en la Facultad a las que asistían alumnos y docentes, recuerda Ana. (Pascal, A., comunicación personal, julio de 2023).

Una vez en la moviola, Marcelino procedía a colocar el material en la misma revisión general, allí detectábamos si el material estaba completo, es decir si poseía títulos al inicio. Luego, tanto para los materiales que no tenían títulos previos, como para los que los poseían, hacíamos un desglose plano a plano a la manera de decoupage [Figura 2].



Figura 2. Fotograma empalmado. Prof. Marcelino López. Material VHS digitalizado para esta publicación por la Mg. Mariela Cantú. Captura de imágenes Prof. Fabián Cercato. Registro de cámara Prof. Gabriela Fernández realizado en el marco de la investigación (2005).

Un buen día, tristemente Marcelino nos informa que la moviola se rompió, por un tiempo no teníamos forma de continuar con nuestra tarea, para esto el mes de trabajo que se me había asignado se había terminado. Retorno a mi rutina laboral, Ana continúa la tarea de curaduría y digitalización de los materiales. Para la tarea de digitalización convoca a Mariano Cariani.

Durante los años 2006/07 continúa el trabajo sobre patrimonio. El Dr. Russo realiza un acuerdo de colaboración con la Cinemateca, quienes se encargan del telecinado de algunos de los cortometrajes seleccionados de la Vieja Carrera.

Marcelino López realiza un catálogo y el Dr. Eduardo Russo, quien dirige la investigación junto con el Dr. Belinche, coordinan la publicación que se presenta por primera vez en nuestra ciudad en el Centro Cultural Islas

Malvinas en el marco del FESAALP 2006, ante un Auditorio colmado de estudiantes. [Figura 3]



Figura 3. Catálogo. La Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata. Pasado y Presente. Proyecto de Investigación.(2005)

Bajo la curaduría de la Prof. Pascal se digitalizan 6 films que dialogan con 6 films de la reapertura, de los cuales tengo el inmenso honor de formar parte con mi trabajo de Realización III *Los cuerpos que se van*, VHS 14 min (1996). Ese trabajo de estudiante se hermana junto a otros, de alguna manera con los trabajos de nuestros profesores que habían sido estudiantes de la Vieja Carrera.

El profesor Russo durante los años 2005 y 2006 presenta el material —catálogo y DVD— en numerosos Festivales y eventos a lo largo de Latinoamérica. Los films seleccionados se detallan en la publicación que se realiza como resultado de la Investigación. (Russo, 2005, pp.7-9).

Algunas copias del material, junto al cuadernillo publicado, se donaron a la Cinemateca Distrital de Bogotá en 2005, a la Cinemateca Cubana, a la Filmoteca de Lima, la Videoteca de la Universidad de Guadalajara y el CUEC de la UNAM en México, también fue presentado en el Festival Internacional de Cine de Punta del Este y en nuestro país en el 8vo. BAFICI en el año 2006 (Russo, E, entrevista a los fines de este artículo, 2023).

La profesora Pascal realiza una Muestra de Producciones de la carrera, en el marco del Segundo Festival de Cine Independiente Festifreak 2006. El cuadernillo forma parte del material del Curso de Ingreso en esos años (Pascal, comunicación personal. Junio de 2023).

La tarea realizada permitió, en palabras del profesor López

avanzar en el reconocimiento, identificación, visualización, catalogación y confección de fichas técnicas y de conservación del material. También permitió la redacción de sinopsis de contenidos y el análisis del lenguaje cinematográfico del material catalogado (López, 2006. p.116).

Con el transcurrir del tiempo se realizan otras tareas sobre las películas por parte de colegas docentes de otras materias. En el año 2016, en el marco de la 4ta. Bienal Universitaria de Arte y Cultura organizada por la Secretaría de Arte y Cultura de nuestra Facultad, las profesoras Eva Noriega y Ana Pascal realizan la presentación de la *Selección Cortos revisitados* a fin de poner a disposición de las generaciones actuales los cortometrajes y ejercicios audiovisuales de la antigua carrera.

Explica Pascal «Se convoca a alumnos, docentes y graduados junto al público en general a apropiarse, intervenir y recrear el material de la vieja carrera, haciéndolo propio y haciéndolo presente» (Pascal, A., comunicación personal 2023).

Posteriormente, en 2018, señala la Prof. Noriega, en la 5.ª Bienal se realiza el Proyecto *Algo en común entre generaciones (de VHS). Cortos Revisitados*, por parte de las mencionadas profesoras y la profesora Melisa Mutchnick, en el cual se llevan adelante proyecciones de material realizado luego de la reapertura (Noriega, E., informe enviado a propósito de esta investigación, 2023).

Es destacable señalar, según indican las autoras, que dicho material se encuentra en la Videoteca del Departamento

de Artes Audiovisuales, espacio que estuvo a cargo de Rayelén Baridón, Constanza Silva y Tatiana Paties en diferentes momentos. También se realiza la votación entre los concurrentes al evento siendo elegido el cortometraje *Los cuerpos que se van* (1996), de mi autoría.

Parecía que un círculo comenzaba a cerrarse, en palabras de la profesora Silvia Verga de Oroz, el famoso hiato producido entre el cierre y la reapertura; esa brecha dolorosa, comenzaba de alguna hermosa manera a encontrar un cauce y mi cortometraje formaba parte de esa bella sutura.

En el año 2018, el Departamento Artes Audiovisuales a cargo de Franco Palazzo, junto con la Secretaría de Producción y Contenido Audiovisual y las autoridades de la Facultad de Artes, gestionan un convenio marco de cooperación que suscribe la Universidad Nacional de La Plata con el Museo del Cine Pablo Ducrós-Hicken, dirigido por Paula Félix-Didier, en el que ambas instituciones se proponen «favorecer la concertación de programas de cooperación para la ejecución conjunta y coordinada de proyectos de investigación, docencia y/o extensión en áreas de mutuo interés».

En el marco del mencionado convenio, que surge por iniciativa del Movimiento Audiovisual Platense (MAP), integrado por docentes de nuestra Facultad: Marcos Tabbarozzi, Nicolás Alessandro, Marcelo Galvez y Betiana Burgardt; egresados de nuestra carrera: Igor Galuk, Paula Asprela y Adriana Sosa, y el ex alumno Martín Bastida, en conjunto con miembros de la gestión de la Facultad, también docentes de la carrera: Fernando Severini y Carlos Merdek, se realiza la restauración del material filmico perteneciente al archivo audiovisual de la Carrera de Cinematografía. Se celebra además un convenio con el Laboratorio Gotik para la digitalización de dichos materiales. Esta labor continúa en un nuevo documento suscripto con el Museo, celebrado en 2022, que se desarrolla hasta la actualidad, que tiene por objetivo continuar con

la revisión, limpieza e identificación del material del Departamento de Cinematografía. En esta etapa se suman a la tarea Francisco Fayos, como actual encargado de Videoteca, y los nuevos graduados y estudiantes en carácter de voluntarios: Francisca Pecelis, Lara Novomisky, Nicolás Giménez, Irene Victoria Trueno, Julieta Coloma, Matías Taylor, Prof. Alejandro Magneres, Juan De la Cruz; y se suscribe un convenio con el laboratorio Leche para la digitalización del material.

En 2023 se crea el Centro de Investigación, Producción y Memoria Audiovisual (CIPMA) dependiente de IPEAL-UNLP que posee dentro de sus objetivos integrar los esfuerzos de investigación y capacitación en relación con la memoria audiovisual regional, nacional y latinoamericana. Enmarcado en el proceso histórico que se desarrolla en este artículo, el Decano de la Facultad de Artes, Dr. Daniel Belinche y la Directora del Departamento de Artes Audiovisuales, Lic. Marianela Constantino, se abocan a la creación del Archivo de la Facultad de Artes con el objetivo de dar un marco institucional que, no sólo incorpore todas las iniciativas que se han desarrollado a lo largo de la historia de nuestra carrera, sino que coloque en perspectiva histórica cada una de las acciones a fin de sumar todos los avances y conquistas en pos de la memoria en un proceso colectivo institucional que nos permita proyectarnos hacia el futuro.

Esta trascendental iniciativa política e institucional tiene por objetivo además evitar que cada acción sea pensada en el vacío, como refundadora de una historia que no existe. A propósito de esto, Fernando M. Peña, en la conferencia citada anteriormente en el marco de las Jornadas de documental realizadas este año; señalaba, a propósito de algunas de las diferentes acciones que se realizaron a partir de la recuperación democrática sobre los materiales de la Carrera de Cinematografía y de la relación que tenemos con la memoria en nuestro país, que en el film de Tomás Gutiérrez Alea, *Memorias del Subdesarrollo* (1968) se intenta definir, según Peña,

«el subdesarrollo como la incapacidad de sedimentar la información, lo cual implica estar todo el tiempo repitiendo porque no podemos aprender lo que hicieron los que estuvieron antes». Peña realiza una lectura crítica de aquellos procesos de memoria en los cuales, quienes los encarnan, consideran que «llegan a un determinado campo con la sensación de estar ante tierra arrasada, como si comenzaran algo desconociendo que estamos empezando de nuevo, y en ese desconocer lo anterior se comenten los mismos errores que ya se habían cometido antes». (Peña, 2023, S.P.).

Refiriéndose a la memoria histórica y el trauma, Elizabeth Jelin (2002) señala que

el evento traumático es reprimido o negado, y sólo se registra tardíamente, después de pasado algún tiempo con manifestaciones de diversos síntomas. La temporalidad de los fenómenos sociales no es lineal, señala la autora citando a Caruth (1995), 'representa grietas, rupturas, en un revivir que no se opaca ni se diluye con el paso del tiempo' (p. 68).

El trabajo de recuperación, cuidado y preservación, llevado a cabo desde el año 1993 por diferentes actores del ámbito académico, junto con la reflexión sobre estos materiales, nos permiten reconstruir la historia retomando y recuperando lo que se hizo anteriormente, contemplando las dificultades de los diferentes contextos políticos, sociales y tecnológicos.

En lo personal, a través del trabajo sobre esas imágenes reedito el amor de mi abuelo por su tarea en la Universidad, su militancia y su lucha. La lucha de la generación diezmada por la dictadura es también nuestra lucha, la de sus hijos, por un futuro que nos contenga a todos y a todas.

Por eso, al hablar del cierre y de la reapertura, los términos vieja y la nueva carrera, ¿no constituyen de algún modo formas que, al narrar la historia desde un corte,

refuerzan la narrativa del terror? Restaurar ese hiato, como quién remonta un film dañado, es de alguna manera hacer que el continuum de la historia de nuestra carrera vuelva a restablecerse. Ya que el corte es un efecto producido por la dictadura, nosotros, en la reelaboración de la continuidad de nuestra historia tenemos la obligación irrenunciable de posicionarnos como parte de esa larga y trascendental tarea de memoria. En ese compromiso y en esa lucha tenemos la obligación moral e histórica de rescatar y recuperar a todos y todas quienes de alguna u otra manera han contribuido a esa tarea.

Soslayar, contar a medias, silenciar o invisibilizar son prácticas de la narrativa del terror contra las que debemos luchar, ya que éste camino no finaliza hoy, sino que se enlaza al futuro; en pos de la magna responsabilidad que tenemos como parte de esta historia hacia nuestros estudiantes de hoy que serán quienes construyan las imágenes que nos proyecten como institución y como colectivo.

Quizás *Los cuerpos que se van*, nombre que lleva mi cortometraje seleccionado entre otros para representar a la generación del de los 90, quienes transitamos nuestros estudios en pleno auge del neoliberalismo, que finalizó trágicamente en 2001; se refiere de algún modo a las personas que ya no están y sin embargo seguirán presentes en sus imágenes, que son nuestras. Nos vemos en el cine, nos vemos en las películas.

Referencias

Casareto, L. (2017). *Desclasificando las huellas presentes de un pasado violento: la producción documental de la UNLP desde la organización del Estado terrorista 1976-1983 hasta la normalización de la Universidad*, 1986. Universidad Nacional de La Plata.

Godoy, E. (1995). *La historia de ATULP*. Editorial Universitaria.

Jelin, E. (2002), *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.

López, M., (2008), Rescate del patrimonio fílmico del Departamento de Cinematografía 1957-1976. *Arkadin*, (2), 116-117.

Massari, R., Peña, F. y Vallina, C. (2006). *Escuela de Cine. Universidad Nacional de La Plata. Creación, rescate y memoria*. Edulp.

Peña, F. M. (15 de junio de 2023). *Patrimonio audiovisual: rescatar y preservar para pensar el cine* [Exposición]. 4.^a Jornadas de Cine, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Russo, E. y Pascal, A. (2005). *La Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata. Pasado y Presente* [Catálogo], Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Vallina, C. (febrero de 2023). Curso de ingreso de la carrera de Artes Audiovisuales [Conferencia]. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.



Departamento de Estudios Históricos y Sociales

Directora: Elena Sedán

Equipo del Departamento de Estudios Históricos y Sociales

Secretaría técnica: Pilar Marchiano, Daniela Leoni, Magdalena Milomes,
Ramiro Rangil, Mariana Veneziano

Patrimonio Vivo

Episodio 1: Dinky

Elena Sedán, Pilar Marchiano y Daniela Leoni

Departamento de Estudios Históricos y Sociales.

FDA UNLP

En la Biblioteca de la Facultad de Artes, una figura peculiar observa detenidamente a los estudiantes y docentes que transitan por allí. Su nombre es Dinky, con una actitud serena, recibe a todos en silencio, siempre atenta desde el mostrador. Guardiana, firme como estatua. Ella habita entre libros y partituras, rodeada de ficheros y diccionarios. Conoce la historia de su hogar y de sus múltiples nombres. Con 85 años en su haber —y con muchos más en el tiempo de su especie— es testigo silenciosa de las idas y venidas de nuestra institución, acompañando como perro fiel, cada uno de nuestros pasos.



Figura 1. Dinky o Galga rusa (c. 1938), Máximo Maldonado

La vida de Dinky se entrelaza con la propia historia de la Facultad de Artes. Llegó a nuestra casa cuando era conocida como Escuela Superior de Bellas Artes, tal como consta en su documentación. Sin embargo, no sabemos a ciencia cierta si paseó por los pasillos del antiguo Teatro Argentino o si fue adoptada luego de la mudanza al actual edificio de Sede Central. Presenció el momento en que la institución pasó a ser Facultad de Artes y Medios Audiovisuales, allá por 1973, aunque esta denominación fue efímera. La última dictadura cívico-militar irrumpió en el edificio de Plaza Rocha y nos arrebató la carrera de Cinematografía, el Bachillerato de Bellas Artes y los Cursos Básicos de Música y de Plástica, imponiendo en su lugar el nombre de Facultad de Bellas Artes.

En 2019, Dinky contempló, desde su lugar en la biblioteca, cómo se recuperó el título de Facultad de Artes y se dejó atrás la exigencia tradicional de la belleza. Al año siguiente y hasta mediados de 2021, aguardó pacientemente en un edificio vacío que, de a poco, comenzó a poblarse nuevamente de docentes y estudiantes. Hoy, para celebrar los 50 años de la designación de la Facultad como tal, nos interesa narrar la historia de quienes discretamente habitan este espacio académico, comenzando por la experiencia de Dinky y la voz que le otorgan quienes conviven con ella.

Mónica y Dinky

En el año 1994 Mónica Martínez se unió al equipo de la Biblioteca de la Facultad de Artes, y actualmente ocupa el cargo de vicedirectora. Pero su papel trasciende las responsabilidades laborales, ya que desde aproximadamente el 2010, se convirtió en la principal tutora de Dinky, una encantadora galga que encontró adormecida en un rincón y decidió hacerle un lugarcito más cómodo entre los anaqueles y las estanterías. Desde aquel momento, la galga dejó de vagar por los diferentes espacios

de la institución y halló un nuevo nombre, así como un hogar permanente como «animal» de compañía.



Figura 2. Mónica Martínez, Marisa Zanatta y Carmen Consuelo Salazar Baturén en la biblioteca de la FDA junto a Dinky (2023)

Adornada con flores en primavera, festiva para la navidad y con una bufanda de Argentina como cábala mundialista, pasó sus primeras épocas descansando sobre un viejo mueble fichero, sin pena y con mucha gloria. Así, Dinky, desconocida en su origen, pero querida como una amiga de toda la vida, pasó a ser una colega que custodió el espacio de trabajo.

Sin embargo, parte de su pasado comenzó a desentrañarse cuando un profesor de Historia del Arte se acercó a la Biblioteca y la reconoció: ella era uno de los galgos del aclamado Máximo Carlos Maldonado. Este curioso detalle intrigó a Mónica, quien anhelaba conocer más sobre la historia de su adorada Dinky.

Indagando entre archivos y páginas de libros, descubrió que su compañera canina y su anterior tutor tenían una conexión más estrecha de lo que podría haber imaginado. Durante su infancia, ella pasaba diariamente por al lado de una de las obras de Maldonado: un imponente cóndor que, aún hoy, escolta la puerta de la Escuela N.º

19 General José de San Martín de La Plata. Aunque fue emocionante descubrir algunos de los secretos que Dinky lleva consigo, Mónica se pregunta por qué Maldonado no identificó a su galga en su momento.



Figura 3. Dinky mundialista (2022)

Los enigmas que rodean a Dinky despiertan la imaginación y la incógnita de quienes la conocen. Así surgen algunos interrogantes que nos llevan a reflexionar las razones por las cuales se escogió a la Facultad como su hogar, en vez de permanecer en su entorno familiar.

Asimismo, la Biblioteca posee un catálogo de una muestra realizada en 1938 en el Colegio Secundario de Señoritas de la UNLP —hoy llamado Liceo Víctor Mercante—, donde se pudo notar que Maldonado expuso no sólo a Dinky, sino también a otros dos galgos entre sus numerosas piezas

animalísticas. ¿Podría ser que Maldonado eligió a sus propios galgos como modelos para realizar estas esculturas? ¿O tal vez fueron un homenaje póstumo a sus fieles compañeros? ¿Estarán en alguna institución o habrán hallado una casa que los acoja? ¿Andarán juntos en algún patio o habrán seguido por caminos separados? ¿Y si lograron escapar de sus pedestales y pasean actualmente en obras de otros artistas?



Figura 4. Galga rusa. Fotografía publicada en el catálogo de la exposición: Valores Básicos. (1938). M.C. Maldonado. Una expresión nacional. Edición de Bases

Sobre el proyecto

Patrimonio Vivo es un reciente proyecto del Departamento de Estudios Históricos y Sociales donde el interés está puesto en recuperar las grandes y pequeñas historias que se entretajan en el acervo artístico de la Facultad de Artes y que habilitan otra manera de acercarse a las piezas patrimoniales, darles voz como objetos cotidianos en el devenir de una institución, descubrir sus fascinantes historias y, a través suyo, reflexionar sobre ellas y –especialmente– sobre nosotros.

Por eso, en la búsqueda por trazar una biografía no oficial de las producciones que desde hace décadas acompañan a nuestra comunidad educativa, el Departamento abre sus puertas para convertirse en un espacio de exposición que conjugué lo que fueron, lo que son y lo que pueden ser estas historias. Lo administrativo, lo académico y lo poético se aúnan así en un mismo sitio, como sucede en la cotidianeidad de esta casa de estudios.

En este 50.º aniversario de la Facultad de Artes, nos gustaría celebrar no sólo los logros académicos conseguidos, sino también las anécdotas de vida y las conexiones personales que han enriquecido nuestro entorno día a día y que forman parte integral de nuestra experiencia como institución. A Dinky la seguirán, entonces, los misterios que guarda la dorada piña de bronce que remata la escalera del hall central de la Facultad; los miles de besos que en una de sus mejillas recibe Joaquín V. González para obtener un poco de suerte antes de rendir un parcial y tantos otros relatos de obras y objetos que están a la espera de alguien para evocar la venida de diferentes tiempos y lugares. Hablar desde los objetos es una forma de ir compartiendo con otros lo vivido, pero no sólo desde un sentido nostálgico o emocional, sino en el punto en que confluye el encuentro con la memoria, la experiencia de pensarnos.

Galga rusa de Máximo Maldonado o la misteriosa fidelidad de los perros

Federico Ruvituso

FDA UNLP

La elegancia de los galgos aparece temprano en la historia del arte. Como perros de raza fueron apreciados corredores, cazadores y animales de compañía, y desde la antigüedad se le han dedicado pasajes, canciones e iconografías. Entre sus variantes, está el *borzoi* o galgo ruso, perro predilecto del Zar, cuyo aristocrático porte lo ubicó siempre entre los canes más estilizados y celebrados del mundo. Cubierto de pelo ondulado, cabeza larga y angosta, orejas pequeñas y tórax ahuecado, el galgo ruso es musculoso y flaco, tiene un pelaje sedoso y una mirada noble e inquietante. Como sucede con los caballos de raza, los galgos son animales de carrera, ágiles, explosivos y trágicos en sus dones, y por ello su vida suele estar condenada a una existencia más bien breve. Como mascotas son dóciles con sus amos y desconfiados con los extraños, lo que los convierte en perfectos guardianes. Como todos los perros responden a la vida con una misteriosa fidelidad.

Máximo Maldonado (1900-1980) conocía el reino animal y, por ende, conocía esa misteriosa fidelidad de los perros.

Como escultor animalista sabía identificar, estilizar y convertir al yeso, la piedra, el mármol o el bronce, las facciones de cualquier especie doméstica o salvaje. Entre 1928 y 1980 –fechas en las que inicia y termina su vida como escultor– sus monos, osos polares, jaguares, tucanes, tigres y tapires, entre otros animales, llegaron a los museos de arte y de ciencia, a las plazas y universidades, a las exhibiciones y a los monumentos públicos de todo el país y del mundo. Enfocado en captar la personalidad de los animales, Maldonado se centró en estudiar sus cabezas, resultando la altura de los ojos, la forma de los hocicos, las fauces, las orejas, el cuello y la textura de la piel motivos predilectos de sus meditativas obras. A diferencia de Emilio Sarniguet y de otros animalistas argentinos, Máximo no debía nada a los caballos ni a las vacas (temas típicos del género por su relación con el gaucho y el campo), y se jactaba de poder representar fielmente la personalidad de cualquier animal con una sintética modernidad. Además, su hacer no descuidó nunca el rigor científico, motivo que hizo de muchas de sus obras verdaderos medios para aprender morfología zoológica.

Maldonado domesticó muchos perros dentro y fuera de su escultura y fueron los galgos precisamente sus preferidos. En 1932 expuso en el legendario *Salón del Cincuentenario de La Plata*, donde Emilio Pettoruti, por entonces director del Museo Provincial de Bellas Artes, desplegó por primera vez su visión moderna del arte argentino y Maldonado sus primeros animales. En esa exhibición, el escultor fue acompañado por uno de sus perros, siendo la obra *Galgo ruso*, su primera pieza de temática animalista en exhibirse para todos los públicos. Desde entonces sus sabuesos lo siguieron por el resto de su carrera. En esa jauría, *Galga* o *Galga rusa* (ca. 1938), la amable *cancerbero* que custodia actualmente la entrada de la biblioteca de la Facultad de Artes, sería uno de los pocos bronce que se conocen de Maldonado, ya que el escultor estaba más abocado al yeso y la piedra, y los vaciados en metal eran muy caros. La fecha de la obra coincide con un momento central en la vida del escultor,

que unió sus obras con la creación de una nueva forma de pensar la Universidad. Entre 1938 y hasta 1945 Maldonado enseñó escultura como profesor de Modelado en la Escuela Anexa y expuso muchos de sus animales, incluyendo galgos, en el Liceo V. Mercante. Cercano al presidente de la universidad, Alfredo L. Palacios, es por esos años cuando el artista realizó el monumento en piedra a *Los cinco sabios platenses* y cuando entregó al Museo de La Plata las trece cabezas escultóricas que se encuentran en el hall principal, realizadas a partir del contacto con animales autóctonos de todo el país, tras un peculiar viaje de estudios durante 1941. Tiempo después decoró el bosque de La Plata con relieves fáunicos y sus animales iniciaron un viaje por las plazas y los pueblos de la provincia de Buenos Aires.

Por su parte, la *Galga* de la Biblioteca tiene todo lo que hizo famosas las piezas de Maldonado: la textura porosa de su pelaje, invitación táctil que vuelve amistosa a cualquier bestia; la captación perfecta de las formas y los rasgos, que consagraron su animalismo en los recintos científicos, y también la humanización de su personalidad, estilizada y mística. La *galga* fue regalo de un profesor a la escuela donde enseñó, un ejercicio de escultura continuada y compartida durante muchas décadas, que pasó después a la Facultad para ubicarse a la entrada de su biblioteca, donde aún se encuentra.

Dar en adopción un perro es un acto difícil, y con ese gesto Maldonado activó una sutil paradoja: *Galga*, en su condición imperturbable de bronce, esperará el imposible regreso de su hacedor; de uno que no firmaba sus obras porque para él, *la firma se estampaba en el estilo*. Y mientras espera, como vigilante de la biblioteca, como mascota, guardará los tesoros de los libros de arte y sobre arte, donde habitan ahora las memorias de Maldonado y de tantos otros artistas argentinos. Así, disfrutando del mimo casual de visitantes y trabajadoras del lugar, la aristocrática galga, condenada una vez a la carrera pasajera, alarga su vida de guardiana mientras recuerda en silencio

un capítulo central del animalismo argentino. En ese sentido, y en cuanto a la misteriosa fidelidad de los perros, para con sus amos, para con los espacios que cuidan y para con su propio relato, no parece haber mejor imagen que la de esta galga que cuida nuestra Biblioteca.



Departamento de Artes Visuales

Director: Camilo Garbín

Equipo del Departamento de Artes Visuales

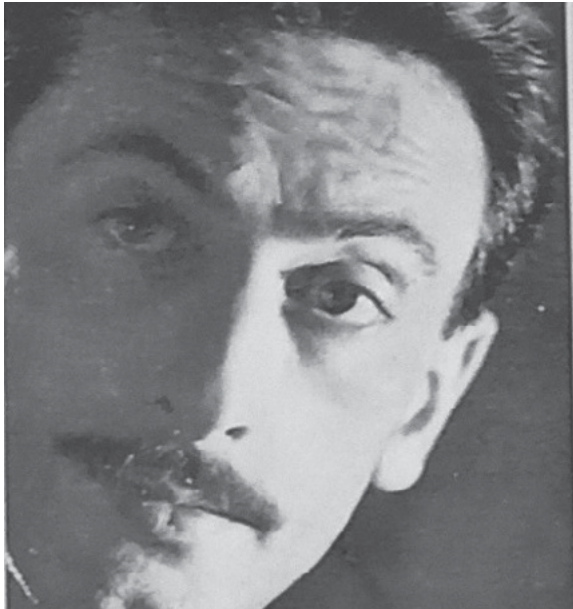
Victoria Azurbarrena, Juan Simonovich, Virginia Pons,
Natalia Presutti y Camila Zambaglione

Aníbal Carreño

Soy del Sur

**Elena Sedán, Carola Berenguer, Mariana Veneziano
y Magdalena Milomes**

*Departamento de Estudios Históricos y Sociales.
FDA UNLP.*



Aníbal Carreño. Fotografía publicada en el catálogo de la exposición individual del artista en la galería Van Riel. Buenos Aires, 1963.

Aníbal Raúl Carreño nace el 31 de octubre del año 1930 en Villa Luro, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. A la edad de trece años comienza a desempeñarse como dibujante supernumerario en el área de Dibujo del Museo de Ciencias Naturales. Inicia sus estudios en la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano y en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, de la que egresa en 1951 con el título de Profesor de Dibujo, Grabador e Ilustrador. En la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, se forma con el artista Adolfo De Ferrari –su gran maestro– y obtiene en 1956 el título de Profesor Superior de Pintura. El mismo Carreño caracteriza a este período de su obra como una primera etapa figurativa, aunque no del todo definida ya que la concibe cercana a una abstracción lírica.

En 1959 integra el Grupo del Sur junto con los pintores Joaquín Ezequiel Linares, Carlos Cañas, Mario Loza y René Morón, y con el escultor Leo Vinci. Si bien estos artistas comparten afinidades estéticas (en general, tenderán hacia la abstracción informalista), resultan también cercanos por su pensamiento político, debido a que los seis simpatizan con el peronismo. Rafael Squirru, director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en ese entonces, es quien acuña el nombre del colectivo artístico, al considerarlos jóvenes que comparten un parentesco formal y de contenido en esta zarandeada República Argentina (Squirru en Anguio, 1985). Carreño, durante este período, entiende a su propia obra como el resultado de un proceso de *sustracción de la figuración*, o *desfiguración*. La actividad del Grupo del Sur se extiende hasta 1964, año en que se disuelve.

En 1960, bajo el auspicio del Fondo Nacional de las Artes, realiza un viaje de estudios a Europa, particularmente a Francia, España, Italia y Suiza, y permanece allí hasta 1961, año en que regresa a Argentina. A partir de este recorrido, su obra comienza a tornarse hacia la abstracción geométrica. Luego de ese período breve de

su producción, al que el artista denominó «magmático o «experimental consciente», se adentra en la figuración, hacia el año 1965. Desde aquí, se manifiesta un interés por plasmar en sus obras reinterpretaciones de símbolos y personajes populares de Argentina. La situación social de la época y el futuro del país parece ser una constante preocupación en la obra del artista. Durante los períodos de dictaduras en Argentina, Carreño realiza producciones que llegan a ser consideradas «contestatorias» y «ofensivas» por los gobiernos de facto. Un último momento de su producción está ligado a la exploración de un soporte precario, tela de laminado plástico, que podría estar en concordancia con el giro en su mirada ante la realidad del momento.

Aníbal Carreño obtuvo numerosos premios a lo largo de su trayectoria. Entre ellos, en 1959 fue reconocido con el Primer Premio Adquisición en el 36° Salón de Santa Fe, y en 1960 le son otorgados el premio Honor Ver y Estimar y el Premio De Ridder a la Joven Pintura Argentina. En cuanto a las distinciones más importantes, es galardonado con el Premio Consagración del Salón de la Crítica (1960), el Primer Premio del Tercer Salón del A.C. Argentino (1961) y el Primer Premio Salón Centenario del Jockey Club de Azul (1962), entre otros. A su vez, es el representante de nuestro país en las Bienales de San Pablo (1957, 1961 y 1971) y de París (1961).

En cuanto a su gran trabajo docente, en el año 1962 empieza a dictar clases en escuelas primarias, mientras que desde 1964 ejerce como profesor en la Cátedra de Pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, donde se desempeña hasta el año 1976, en el que su carrera es interrumpida por la dictadura civil-militar. Con el retorno de la democracia, se reincorpora a la institución y trabaja hasta su retiro, a principios de los años noventa, bajo el cargo de vicedecano. En la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, es designado como Profesor titular de la Cátedra de Pintura I-V en el año 1983, donde imparte clases hasta su

fallecimiento, el 14 de abril de 1997. Asimismo, hasta ese momento, se dedica paralelamente a la docencia en su propio taller, así como en el Centro de Estudios de Arte Cromos.

Todxs, quienes tuvieron la fortuna de conocerlo siendo sus colegas o sus alumnos, coinciden en que sus enseñanzas, su trabajo y su obra trascendía la pintura y destacan sus valores en los que se fundía su identidad de ser humano y artista. Aníbal Carreño, imprescindible maestro.

Por Aníbal Carreño

«Adolfo Pedernera era un personaje que me fascinaba de pibe. Yo era de Boca y él jugaba en River. Todo este esquema es un chiste, como lo que Pedernera les hacía a sus adversarios.» Aníbal Carreño [1995](2012).

«Desde siempre he tenido una memoria visual muy grande. Me parece que esto viene de observar sin atención; observar con interés profundo, no dirigido. Eso genera un registro de imágenes, ver con interés, no con intención de ver. Mandarse al mundo con los ojos, sea lo que sea.» Aníbal Carreño [1995](2012).

«La figuración es simplemente un medio que puede servir o no para representar la realidad. Se puede ser verista, ser fiel y tomar lo más visible del mundo. Pero, ser realista es tocar el sentido verdadero, es poner en apariencias las vivencias profundas de la realidad. Por eso, se puede ser realista y a la vez no figurativo.» Aníbal Carreño [1995](2012).

«Un pintor piensa siempre con imágenes. No es un código, sino una asociación con la vida. Es un mirarse como ser humano y reconocer ese ser en el mundo.» Aníbal Carreño [1995](2012).

Carreño por Francisco Úngaro

Francisco Úngaro es Profesor Titular de la Cátedra de Pintura Complementaria y Profesor Adjunto en la Cátedra de Pintura Básica I – II (FDA-UNLP). Fue alumno y ayudante de Aníbal Carreño en la Cátedra de Pintura (FDA, UNLP). A continuación, transcribimos algunos fragmentos de la conversación que mantuvimos con él sobre su recuerdo de Carreño.

«Recuerdo una anécdota. Estaba cursando el quinto año de pintura y le fui a decir que quería aprender a pintar con más materiales, probar más técnicas, porque sólo había trabajado con óleo en toda la cursada. Me dijo que lo importante en la pintura no es la técnica, «usted se puede pasar toda la vida viendo diversas técnicas, porque hay muchas y van a seguir inventándose nuevas. El día en que usted sepa qué es lo que quiere decir, va a encontrar la mejor manera y la mejor técnica». Eso me dejó boquiabierto. Me estaba diciendo algo más allá de mi planteo, me estaba evidenciando que en la Facultad no se iban a ocupar de enseñarnos exclusivamente eso, sino que se iban a ocupar de algo mucho más profundo que era aprender a pensar la pintura, aprender a ver la pintura, aprender a pintar de verdad, no en superficies, sino en la profundidad que esto requiere. Aprendí con él sobre la poética de la imagen, la poética de la pintura y todo lo que eso demanda: un discurso propio era el desarrollo que él me planteaba.»

«Maestro, educador... A todos los que nos acercamos a él nos enseñó de una manera tan generosa, tan simple y tan compleja a la vez, que nos dejaba pensando un largo tiempo. Me hablaba de mi cuadro mucho más de lo que yo podía llegar a pensar y me dejaba suspendido en el tiempo, reflexionando. Por eso él, no sólo a mí, sino que, a mucha gente nos mostró una manera de pensar y de pintar».

«Era una persona muy tranquila, muy serena, lo recuerdo siempre con su campera de jean, flaco, alto,

fumaba y venía siempre los martes, que era el día que venía de Capital Federal. Llegaba a la mañana a la Facultad y al mediodía se iba a comer algo si alguien lo invitaba a su taller o a recorrer alguna tesis. Siempre había gente que lo buscaba en el aula para conversar y para mostrarle alguna imagen. En ese momento solamente había fotos impresas y hasta se acercaba gente con cuadros, nosotros mismos nos trasladábamos a la Facultad con los cuadros grandes para llevárselos. También le pedíamos que viniera a nuestro taller; en ese momento yo tenía un taller con dos colegas, dos compañeros míos y lo invitábamos a tomar el mate o a comer o algo, porque se quedaba todo el día en La Plata, hasta las diez de la noche que se volvía en colectivo a Capital Federal.»

Referencias

Anguio, M. B. (1985). *La pintura de Aníbal Carreño*. Inédito.

Andruchow, M. (Comp.). (2020). *Colección de obras de la Facultad de Artes. Catálogo razonado y estudios críticos*. Papel Cosido. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/120423>

De Artes y Pasiones. (15 de abril de 2012). Aníbal Carreño [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Le6iU9BSA9E&t=1s>

Fondo Nacional de las Artes (2008). *Patrimonio artístico del Fondo Nacional de las Artes. 1958-2008*. Fondo Nacional de las Artes.

Instituto Nacional de Bellas Artes (1975). *Arte argentino contemporáneo*. Instituto Nacional de Bellas Artes. <https://archivoiiac.untref.edu.ar/catalogo-de-la-exposicion-arte-argentino-contemporaneo-organizada-por-el-departamento-de-asuntos-culturales-de-la-republica-argentina>

Romero, A. y Giménez, M. (2004). Aníbal Carreño (1930–1997). El Escarmiento, 1(1). <https://web.archive.org/web/20220618184202/http://www.elescarmiento.com.ar/01memoriables.php>

Juan Carlos Romero

Decir/hacer/gritar/multiplicar



Juan Carlos Romero. Ilustración de Carlos Servat.

Juan Carlos Romero nace el 28 de octubre de 1931 en Avellaneda, provincia de Buenos Aires, lugar en el que residió y habitó artísticamente, asistiendo y formándose en cursos de dibujo, como en los de la Asociación Gente de Arte de Avellaneda y en la Mutualidad de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes (MEEBA), hasta que en 1956 optó por estudiar en la Escuela Superior de Bellas Artes

(ESBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Siendo estudiante comenzó a ejercer la docencia como ayudante en la cátedra de Grabado del Bachillerato de Bellas Artes (BBA) de la UNLP.

Se graduó en 1963, con el título de Profesor Superior de Grabado. Por ese entonces, en la década de 1960 se desempeñaba como trabajador en la Empresa Nacional de Telecomunicaciones (ENTel), donde sostuvo una activa militancia en el gremio de los telefónicos.

A partir de aquí, su vida se vio marcada para siempre por la militancia y el compromiso social, el accionar en grupo y el grabado, volviéndose inescindible uno con el otro: realizó impresiones tipográficas para el ámbito gremial de las telecomunicaciones, mientras que en octubre de 1970 fue designado Profesor Titular de la cátedra Teoría del Arte I, II y III del Departamento de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes (UNLP). Un año después ocupó el mismo rol en la cátedra de Grabado, y luego fue elegido como delegado de la Asociación de Trabajadores Universitarios Docentes e Investigadores (ATUDI). En 1974 asumió la dirección de la Escuela de Arte de Luján. Simultáneamente para ese tiempo participaba en exposiciones, premios y salones a nivel nacional e internacional. A su vez, entre 1975 y 1976 fue secretario general del Sindicato Único de Artistas Plásticos. Al poco tiempo, en 1975 fue cesanteado de sus cargos y ante la última dictadura cívico-militar, entre 1977 y 1978 se exilió en Honduras.

Las circunstancias no impidieron que Romero se apropiara de la impresión tipográfica de manera situada, convirtiendo al grabado en una herramienta política, de visibilización y de lucha, concibiéndolo como un dispositivo artístico popular de circulación masiva y accesible por su bajo costo, incluso con sus distintas variantes y usos de impresión y multiplicación, entre los cuales ahondó en el estencil, la fotocopia, la fotografía, entre otros.

Esta perspectiva en torno al arte -que le escapa al dispositivo y circuito tradicional-, no solo se inscribe en su vida y en su obra de manera individual, sino también como participante y colaborador en distintos grupos y exposiciones colectivas, explorando entre el grabado, los libros de artista, el arte correo, la poesía visual, las performances y las muestralibros. En este sentido contribuyó como artista para el Centro de Experimentación Visual; para publicaciones como *Dos de oro*, *Vortex* y *La Tzara*; y en grupos como Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires, Grupo de los Trece, Grupo Escombros, La Mutual Art-Gentina, Grupo de Artistas Plásticos Solidarios y la Red Conceptualismos del Sur, entre otros. Es significativo su compromiso con los derechos humanos -a nivel latinoamericano-, destacándose el afiche tipográfico «Violencia» (1973) instalación que realizó en el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAyC), con el objeto de visibilizar la violencia omnipresente y multiforme de la realidad nacional argentina; «Ahora todos somos negros» (1995), acción gráfica que surge a partir de la constitución de Haití de 1805, a modo de problematización del uso de la palabra *negro* y su significado semántico; «El tiempo no cesa de avivar su horror» (2009), impresión referida a la masacre ocurrida en 1976 en Margarita Belén, Chaco; y su participación en *No al indulto, obediencia debida y punto final*, muestralibro realiza en 1989 ante el retorno de la democracia y las leyes de impunidad en Argentina, entre otras intervenciones.

En esta misma línea de compromiso y lucha por los derechos humanos, la búsqueda por la memoria, la verdad y la justicia, en noviembre de 2010 el Consejo Directivo de la Facultad de Artes de la UNLP, le restituyó su cargo docente como un gesto de reparación histórica, designándolo Profesor Extraordinario en la Categoría de Consulto. Falleció siete años después, el 22 de abril de 2017, en la ciudad de Buenos Aires.

Maestro, docente, amigo, artista, hacedor, archivista, agitador, militante... Imposible definirlo con un solo

término, una palabra. Juan Carlos Romero se encuentra presente en una enorme cantidad de prácticas activistas actuales. Imaginarios colectivos, utópicos y de lucha se potencian hoy al pensar su trabajo. Incansable Romero...su obra resulta tan relevante, tan urgente, tan necesaria.

Por Juan Carlos Romero

«Me fui a trabajar a YPF, a Comodoro Rivadavia, a los pozos de petróleo, trabajé un año ahí y cuando volvía quería ingresar a la Escuela de Bellas Artes, pero en el año 55 había caído Perón y estaban los militares, era muy difícil, había conflictos en todas las escuelas de arte de la Capital. Entonces, una amiga mía, compañera de la escuela primaria, me recomendó que fuera a La Plata y me inscribí en Bellas Artes. Ahí empecé mi carrera artística en el año 56 y viajé durante casi 20 años, hasta el año 75 que nos echaron a todos en la época de Isabel Perón, un anticipo de lo que sería el golpe militar.» (2013)

“Participé de la reformulación de los planes de estudio de lo que es hoy la Facultad de Bellas Artes, en aquel momento era Escuela Superior de Bellas Artes. Hicimos la reformulación tanto de la carrera de Artes Visuales como de la carrera de Cine, esta fue mucho más interesante porque hicimos una experiencia muy linda, que tenía que ver con la recreación de la carrera, parecida a unos planes de estudio que era el “taller total” que se había creado en Córdoba.» (2013)

«Siempre trabajé dentro de la polémica. Mis clases eran muy polémicas, muy controvertidas. Eran muy lindas las clases, la gente discutía mucho, había estudiantes peronistas, estudiantes marxistas, había un poco de todo ¿no?» (2013)

«Luego se frustró cuando mataron al turco Achem, era el Secretario Académico de la Universidad; lo fusilaron

las tres A. Ahí cerraron la Universidad y se acabó todo, se terminó mi experiencia en La Plata. Dejé de concurrir porque ya no se podía ni ir. Después vino el 76, ni hablar... No volví a La Plata hasta el año 82.» (2013)

«Un reconocimiento muy bueno fue hace muy poco y me emocionó mucho, hasta las lágrimas, lloraba como un niño ese día, estaba muy emocionado porque me reincorporaran las autoridades de la Facultad de Bellas Artes como docente, como Profesor Consulto.» (2013)

«Es un honor y me parece interesantísimo ser Profesor Consulto en la Facultad, porque es volver a la docencia, aunque sea simbólicamente, volví a la docencia en La Plata. Creo que La Plata es la segunda ciudad de mi vida, tengo Avellaneda que es mi primera ciudad, vivo en la Capital, pero La Plata es el segundo lugar que yo más quiero.» 2013)

Juan Carlos Romero por sus colegas

Graciela Grillo es docente de Grabado y Arte Impreso (FDA-UNLP), fue alumna de Romero. Fernando Davis es Profesor Titular de la Cátedra Teoría de la Práctica Artística (FDA-UNLP). Ha investigado la obra y curado exposiciones del artista en diversas ocasiones. Fue su amigo personal y responsable de la donación de los afiches de Romero a la Coordinación de Derechos Humanos de la Facultad de Artes, UNLP, que fueron exhibidos en *Juan Carlos Romero. Gráfica Salvaje*. Centro de Arte (UNLP), abril 2023.

«Inicié mis estudios universitarios en 1971 y en ese tiempo, Romero era nuestro profesor. Éramos muy pocos alumnos de Grabado. Él nos planteaba la intervención, las experimentaciones desde las modalidades formales del grabado tradicional, la ampliación hacia nuevas formas de producción y también de circulación. De esos intercambios surgieron otras propuestas como, por

ejemplo, el de hacer demostraciones en la vía pública. Quiero resaltar de la figura de Juan Carlos, su mirada innovadora sobre la concepción del grabado no solo como medio de comunicación, sino como práctica artística.» GG (2023)

«Juan Carlos fue un artista lúcido y comprometido con su tiempo, un militante y un docente incansable que supo articular de manera poderosa los ámbitos de la práctica artística y la acción política. Eligió desparramar el arte y la política por las aulas y las calles. Para mí, fue también un amigo precioso e imprescindible, de esos con los que es posible aprender que, frente a la hostilidad del presente, se trata de construir colectivamente espacios de libertad desde donde inventar un mundo más habitable y vivible. Y hacerlo, además, con la misma cuidada delicadeza con la que él guardaba amorosamente los papeles de su archivo.» FD (2017)

«Las “fallas” en la impresión, la porosidad de la imagen, el estallido del grano, conformaban, en sus palabras, una *estética de la imperfección*, una suerte de *gráfica salvaje* (indisciplinada, indomesticada) que, junto con desafiar los límites del arte, llamaba a desarmar críticamente los órdenes de sentido y las hegemonías visuales con que el neoliberalismo administra, por la vía de las imágenes, subjetividades, cuerpos y formas de vida.» FD (2023)

«Para Juan Carlos era claro que el arte hace política. No en el sentido en que documenta un contenido preexistente, una especie de afuera del arte, que se ocupa sólo de comentar o de dar cuenta, sino en la medida en que el arte construye sentidos críticos sobre el presente, diagrama horizontes sensibles, afectivos y conceptuales alternativos. Contribuye a desplazar y reinventar los límites de lo posible.» FD (2020)

«(...) la práctica artística de Juan Carlos Romero actualiza el ejercicio de la memoria y nos motiva a reflexionar

sobre nuestro presente. Muchas de las inquietudes y preguntas que atraviesan su obra siguen aún esperando respuestas.» Coordinación de Derechos Humanos FDA-UNLP (2023)

Referencias

Comisión por la Memoria. (10 de junio de 2013). *Itinerarios*. Cortometraje sobre la vida y obra de Juan Carlos Romero [Video]. Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=uK7Y10p_zDg&t=617s

Coordinación de Derechos Humanos FDA-UNLP. (2023). *Juan Carlos Romero. Gráfica Salvaje*. Centro de Arte UNLP.

<https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/exposicion-juan-carlos-romero-grafica-salvaje/>

Davis, F. (2009). *Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra* [catálogo de exposición]. Fundación OSDE.

https://issuu.com/artefundosde/docs/juan_carlos_romero

Davis, F. (1 de mayo de 2017). Pulsar. En A. Longoni, *Juan Carlos Romero y los verbos de acción*. Declaraciones de la RedCSur. Homenaje a Juan Carlos Romero. Red Conceptualismos del Sur. <https://redcsur.net/2017/05/01/homenaje-a-juan-carlos-romero/>

Davis, F. (2023). *Juan Carlos Romero. Gráfica Salvaje*. Centro de Arte UNLP. <https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/exposicion-juan-carlos-romero-grafica-salvaje/>
El Conti. (3 de noviembre de 2020). *Múltiple Romero – Homenaje a Juan Carlos Romero* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=TyT-5f1gtMM>

Romero, J. C.; Davis, F. y Longoni, A. (2010). *Romero*. Fundación Espigas. <https://publicaciones.espigas.org.ar/index.php/espigas/catalog/book/978-987-1398-35-5>

Margarita Paksa

Soy lago, paisaje luna y continente¹



Margarita Paksa. Ilustración Juanjo Kaufmann

Margarita Paksa nace el 8 de mayo de 1933 en Buenos Aires. En 1955 obtuvo el título de Profesora de Escultura en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova. En 1964 tuvo su primera exposición individual: *Hierros* en la Galería Rioboo-Nueva de Buenos Aires. Al año siguiente armó la ambientación *Calórico, Construcciones en poliéster y vinilo*, dentro de la Galería por la Libertad de la Cultura. En esa década, participó de premios, exposiciones colectivas y festivales. Integró las exposiciones *Más allá de la geometría* (1967), *Experiencias Visuales 67* y *Experiencias Visuales 68* en el Instituto Torcuato Di Tella. No se sujetó a ningún material para proyectar sus ideas, experimentó con el hierro, el

acrílico, el *fiberglass*, el cuerpo, el sonido y la luz, para rechazar las formas tradicionales de la escultura y la pintura e involucrar el imaginario del espectador.

1968 fue un año de ebullición para el mundo, para Latinoamérica, para Argentina y también para la práctica artística de Paksa. Junto con Osmar Cairola, fundó Muebles Acrílicos del Centro (MAC), una firma de diseño industrial que funcionó hasta 1980. Como parte del colectivo que organizó Tucumán Arde, en denuncia contra la dictadura de Juan Carlos Onganía, fue una de las artistas y militantes que puso en crisis la idea de obra única, el rol del artista y el peso de la institución del arte en la sociedad. A estas cuestiones se añadía la sensación colectiva de agotamiento del circuito artístico, lo que la llevó a retirarse de los espacios de exhibición. Por recomendación de Rodolfo Walsh, entró en contacto con la Juventud Peronista y desde 1970 hasta 1974 se dedicó a la militancia territorial en La Matanza.

En 1976 regresó al ámbito artístico de Buenos Aires y de otros países, como Brasil y Canadá. Reflexionó sobre el consumo, la identidad femenina, la memoria y continuó vinculando las nuevas herramientas tecnológicas en su producción. Realizó investigaciones sobre holografía. En cada uno de sus proyectos, descartó el gesto, buscó sacarse lo autorreferencial de encima, enfatizar la técnica, lo mecánico. En 1979 declaró, con tubos de neón: «El arte ha muerto, viva el arte».

Paksa se involucró en más de un frente para la transformación social. En 1985 se desempeñó como Vice-Rectora Normalizadora en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón (ENBAPP) y Asesora para la Educación Superior del Director Nacional de Enseñanza Artística. Comenzó a ser Profesora Titular en Escultura, en Sistemas de Composición y en Dibujo de la ENBAPP y como Profesora Titular de la cátedra Taller Proyectual de Escultura en la Universidad Nacional de Las Artes (UNA). Desde el año 1987 hasta el 2002,

fue Profesora Titular de la Cátedra de Dibujo II, III y IV de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FDA-UNLP).

Sobre la década del noventa, su práctica artística continuaba a la par de su práctica docente. Expuso en Buenos Aires, Río Negro, Asunción, New York, Egipto, Ottawa y New Brunswick. Participó de *Juego de Damas* en 1996, considerada una de las primeras exposiciones de artistas mujeres en el país. No se ató a las muestras retrospectivas, produjo y expuso su obra continuamente contemporánea. Era armadora constante de proyectos multimediales, que integraban la escritura, el dibujo, la pintura, los objetos, los videos, la instalación.

Siguiendo estos años, sus clases rebalsaron la zona rioplatense. Dictaba conferencias y seminarios en Rosario, Río Gallegos, Valencia, Ottawa, New Brunswick y Concordia en Montreal. Los temas convocantes eran los que aparecían al trabajar su obra. En la Facultad de Artes de la UNLP impartió los seminarios de posgrado «Minimalismo y Arte Conceptual» e «Instalaciones».

A lo largo de su trayectoria, investigó sobre las relaciones entre arte y ciencia dentro de distintos ámbitos. Junto con la producción de conocimiento a través del arte y la docencia, fue investigadora de la Confederación Nacional de Docentes Universitarios (CONADU), dirigió investigaciones sobre Arte en el Espacio Público y Net Art en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y formó parte del proyecto «Los inicios del Arte Conceptual en la Argentina en los años sesenta», radicado en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Paksa recibió numerosos premios y reconocimientos. En los últimos años instituciones como el Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el Museo de la Cárcova y el Centro de Arte de la UNLP ofrecieron miradas posibles sobre su

obra en exposiciones antológicas. El 5 de julio del año 2020, Margarita Paksa falleció en Buenos Aires.

Su poderoso legado resultará inagotable.

Por Margarita Paksa

«...el objetivo primordial continúa siendo académico. Radica en intentar disolver la alienación que produce el proceso enseñanza-aprendizaje apartado de lo social en lo inmediato, liberarlo de su rol pasivo, retenido en los sujetos del mismo, y ampliarlo a la comunidad.» Margarita Paksa (1986)

«Digamos al fin, aquí está el arte pobre y el arte rico, el arte ecológico y el que retorna al pasado, el arte que es mercancía y el arte que se niega en silencio y también la gran prosperidad económica y la hambruna, el viaje espacial y el arte que pueda sorprendernos y aún conmovernos si es posible, la utopía está en el camino que se desee caminar, ese es el asunto, pero no la cárcel del alma, los programas, las pequeñas ideologías que separan a los unos de los otros, y pensándolo bien, después de todo, todo el arte es una utopía una imaginación personal donde el primero que debe creer en ella es el artista.» Margarita Paksa (1988)

«La política siempre está metida en nosotros, de una manera muy fuerte y cruel. Forma parte de nuestro cuerpo y pensamiento. Así como yo adoro la desmaterialización, no puedo evitar meterme intensamente en la política.» Margarita Paksa (2020)

Margarita Paksa por sus colegas

«Una clase que viene Margarita y nos dice que empecemos a jugar y descubrir el movimiento de uno con el cuerpo, y cómo ese movimiento generaba algo en

la imagen. Primero pensamos que nos estaba tomando el pelo, pero después empezamos a descubrir que no, y que la sinergia era una herramienta muy útil y, para nosotros, novedosa.» Walter Di Santo (2022)

«Estaba implicada en ciertas formas de pensamiento que estaban a 8 millones de kilómetros de la Facultad.» Cabe Mallo (2022)

«Cursábamos dibujo en ese año en la esquina de digamos lo que sería el aula junto al auditorio, *La Azzarini*. Bueno, la cuestión es que teníamos ese aula, pero como nos quedaba chica –¿qué hicimos?– avanzamos hacia el pasillo. Así que hacíamos sinergia en los pasillos. Poníamos cinta en la pared y trabajábamos ahí. Fue todo un acontecimiento, nos miraban como diciendo “¿Qué están haciendo?”. Veníamos de una idea de dibujo muy formal, muy estatuida con la figura, con las luces y copiar. Me acuerdo que habíamos aprendido la teoría de la Gestalt en Lenguaje Visual y la empezamos a aplicar realmente cuando jugamos con el cuerpo, en cómo la forma abierta la podíamos ver de otra manera. Y Margarita en sus teóricos hablaba de esto.» Walter Di Santo (2022)

«¿Te acordás con Pablo León? Él agarró esa mañana cinta de enmascarar y empapeló toda la Facultad y había que recorrer toda la entrega caminando. A Margarita le fascinó porque había roto con lo que la misma cátedra había pedido, que la entrega fuera en el tablero.» Walter Di Santo (2022)

«Ella lo que nos marcó, en un momento, es que era mucho más fácil encontrar dónde estaba la virtud o el defecto en el trabajo del otro, que en el de uno mismo. Y que uno, podía aprender muchísimo de eso.» Cabe Mallo (2022)

Referencias

Buccellato, L. (2012). *Margarita Paksa*. Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Centro de Arte UNLP. (12 de noviembre de 2020). *Margarita Paksa. Hacia un arte revolucionario, charla con Florencia Qualina* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=Cv2nvRc_3ac

Centro de Arte UNLP. (2021). *Margarita Paksa. Hacia un arte revolucionario*.

<https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/margarita-paksa-hacia-un-arte-revolucionario-2/>

Murió Margarita Paksa, pionera del arte conceptual en la Argentina. (6 de julio de 2020). Diario Clarín. https://www.clarin.com/cultura/murio-margarita-paksa-pionera-arteconceptualargentina_0_VOTG-QdgA.html

Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén. (2010). *Margarita Paksa* [Catálogo de exposición]. MNBA, Neuquén. <https://www.mnban neuquen.gov.ar:8200/wp-content/uploads/catalogopaksa.pdf>

Paksa, M. (1986). A favor de una educación participativa. *Plural. Revista de la Fundación Plural*, 2 (3).

Paksa, M. (noviembre de 1988). *Arte y utopía* [Objeto de conferencia]. III Congreso Nacional de Semiótica: los discursos de la utopía. Asociación Argentina de Semiótica, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Argentina.

Paksa, M. (1997). *Proyectos sobre el discurso de mí*. Fundación Espigas

Silean60. (2009). *Margarita Paksa. Entrevista Arte Canal 1994. Parte 2* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=JVu0eK3ZNSw>

Silean60. (2009). *Yo-Yo (Autorretrato de Artista). Parte 1* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ekdqRRAD1Ck>

1 Fragmento extraído del poema perteneciente a la obra *¿Quién eres?* (1977), Margarita Paksa.

1950

1951

1952

1953

1954



Departamento de Diseño en Comunicación Visual

Director: Julio Naranja

Equipo del Departamento de Diseño en Comunicación Visual

Secretario técnico: Matías Montenegro, Victoria Fuhr, Romina De Nardo,
Martín Samudio (PRAE), Mariana Yalet (PRAE), Eugenia Nelly (PRAE)

Roberto Rollié

Equipo de Cátedra Rollié

Taller de Diseño en Comunicación Visual 2 a 5.

FDA UNLP



Roberto Rollié (La Plata, 1935-2003) fue artista plástico, diseñador, fotógrafo, profesor y decano de la actual

Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. En la misma institución, obtuvo los títulos de Profesor de Enseñanza Secundaria Normal y Especial de Dibujo Artístico, y se formó en la carrera de Artes Plásticas, de la que egresó en 1961 como Profesor Superior de Pintura Mural.

Desde 1964 realizó exposiciones de dibujo y pintura, tanto individuales como colectivas, y fue distinguido con premios municipales y provinciales.

Como diseñador gráfico y fotógrafo trabajó para empresas nacionales e internacionales. En 1962, formó parte del equipo fundador de la carrera de Diseño en Comunicación Visual en la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP (antecedente de la actual Facultad de Artes), en la que se desempeñó como docente, desde el año siguiente, en la cátedra de Visión I a III.



En 1984 fue nombrado decano normalizador, en la entonces Facultad de Bellas Artes, función que ejerció hasta el año 1995, luego de haber sido reelecto en tres periodos consecutivos. Durante la década del noventa, estuvo a cargo de las cátedras de Taller de Lenguaje Visual y el Taller de Diseño en Comunicación Visual B II a V. De esta última fue su fundador y titular durante 10 años,

de 1993 a 2003. En el mismo periodo dirigió investigaciones vinculadas a la comunicación visual urbana y a la enseñanza del diseño junto con la profesora María Branda.

Rollié ocupó cargos destacados en el ámbito de la cultura y recibió distinciones por su trayectoria profesional. En 1990 integró el directorio del Fondo Nacional de las Artes. El mismo año recibió el Premio Consagración de la Provincia de Buenos Aires. En 1993 es designado director de Cultura de la ciudad de La Plata y, en 2002, la Universidad Nacional de La Plata lo declara profesor Extraordinario en la categoría de Emérito por la Facultad de Bellas Artes. En 2014, es declarado Ciudadano Ilustre de la ciudad de La Plata.

Para quienes conformamos el equipo de cátedra Taller de Diseño en Comunicación Visual 2 a 5 B, Roberto fue un ser extraordinario que impuso un sello de responsabilidad ética para con la educación pública, entendiéndola como un espacio estratégico en la conformación de sociedades más justas. Su convicción de que esta institución, amplia y comunitaria, debe formar profesionales con conciencia del bien común, de la calidad de vida social y con pensamiento crítico, fueron los pilares necesarios para cada una de las transformaciones que se produjeron en los 30 años de vida de la cátedra.



Predicaba que el problema más complejo era entender a quién le hablábamos. Conocer y respetar a ese otro destinatario. Tuvo un accionar político y crítico, proponiendo desde las convicciones, militando la utopía del mundo mejor de la mano del racionalismo y el cariño. Por eso hablábamos tanto. Por eso escribíamos y contrastábamos entre mates, trasnoches y salidas al campo. Sus últimos años fueron de entusiasmo y argumentaciones. Una casa de calle 46, que Marita Branda habilitaba, nos servía de nido de escape, nos disponía a repensar lo aprendido y sobre todo a repensar cómo enseñarlo.

El Rober sigue estando en los brindis, la experimentación gráfica, el hablar lento y la escucha atenta antes de dar una respuesta. Roberto fue profesor, amigo y maestro. Elegimos mantener su nombre como forma de continuar el espíritu que nos marcó. Seguimos trayendo a la mesa sus gestos, su pavora ante la banalidad y esa alegre metáfora «El diseño es un árbol. Es necesario irse por las ramas para poder simplificar la complejidad que encierra.»





Departamento de Sonido

Director: Juan Martín Albariño

Equipo del Departamento de Sonido

Secretaría Técnica: Julieta Sigismondi, Mauro Ruiz, Virginia Byrne
Prudente

Estudio de Grabación

Director: Pablo Balut

Equipo del Estudio de Grabación

Santiago Ávila, Jéssica Ouzande

Detrás de la puerta de vidrio

Del Laboratorio a la carrera y Departamento de Sonido

Juan Martín Albariño, Pablo Balut , Julieta Sigismondi y Amalia Beistain (colaboradora)

Departamento de Sonido. FDA UNLP

Un diálogo habitual en el Departamento de Sonido transcurre así:

¿Dónde está el Estudio de Grabación?

Entrás a la sede central por Diagonal, subís la escalera, doblás a la derecha, al fondo, la puerta de vidrio.

¿Ahí hay un estudio de grabación?

Sí, detrás de esa puerta de vidrio poco transitada se gesta desde hace décadas el área dedicada al estudio del sonido en nuestra Facultad.

La Facultad de Artes cuenta con carreras de Música y Artes Audiovisuales, que se encuentran íntimamente atravesadas por el mundo sonoro. Es curioso que, en este contexto, no se haya contado con un espacio dedicado a la producción artística grabada y a las diferentes áreas del sonido sino hasta aproximadamente 1998, cuando comenzó a planificarse la creación de un estudio de grabación.



El lugar elegido tiene un gran peso simbólico. El aula 40¹ fue una de las principales de la vieja carrera de Cinematografía, cerrada durante la dictadura militar. Hasta hace poco, en el pasillo de acceso al estudio, aún se podían ver dos antiguos proyectores de 35mm.

A lo largo del tiempo, este recinto se fue modificando, dividiéndose por la mitad. La parte delantera sigue usándose como aula, mientras que la parte trasera quedó parcialmente escondida y solo se puede acceder a ella por un pasillo lateral. Detrás de la puerta de vidrio. Allí se decidió ubicar el estudio de grabación. Su construcción y acondicionamiento se dio en diferentes etapas a lo largo de los años. En este proceso participaron muchas personas, logrando de forma colectiva el devenir de las primeras ideas de remodelación del aula 40, el armado de las salas de grabación y control, y la incorporación del equipamiento de las mismas, hasta llegar al estadio del estudio de hoy en día. El proyecto de tratamiento acústico actual fue realizado con el aporte de los docentes de la cátedra Acústica Musical, Federico Jaureguiberry y Andrea Farina.

A medida que el estudio de grabación fue creciendo, mejorando sus instalaciones y equipándose, las distintas carreras del Departamento de Música y Artes Audiovisuales empezaron a hacer uso de sus instalaciones.



Sin embargo, fueron las producciones de la carrera de Música Popular la principal fuente (de material) para el trabajo con el registro sonoro. Cientos de alumnos y alumnas pasaron por la sala de grabación. Muchos se sorprendían cuando llegaban a este lugar escondido, asombrándose de que la facultad tuviera este espacio que no conocían.

En el marco de la Licenciatura y Profesorado de Música Popular, el estudio se transformó en el punto de encuentro y reunión con la cátedra Tecnología, materia del segundo año del plan de estudios de esta carrera.

Esta cátedra se dedica a enseñar y transmitir los conocimientos necesarios para el trabajo, registro y desarrollo de la producción musical atravesada por la tecnología. En la cursada, los y las estudiantes trabajaban con producciones que ellos mismos grabaron en el estudio en primer año.

Desde el año 2009, primer año en el que se dictó Tecnología en la carrera de Música Popular, la tecnología para la producción musical creció de forma vertiginosa, abaratando los costos del equipamiento que habitualmente se necesita en un estudio de grabación. Esto hizo que, en cierta forma, se democratizara el acceso a los

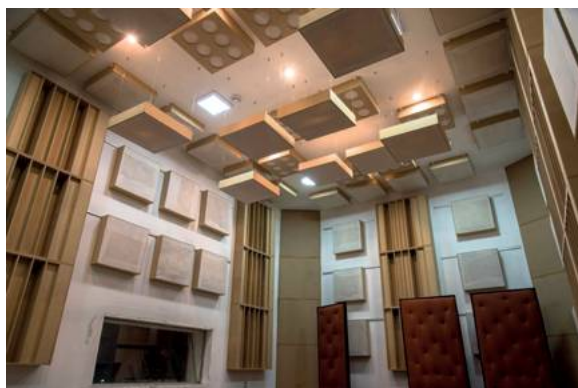
medios de grabación y producción musical, incentivando el acercamiento de los y las estudiantes a este tipo de trabajo con el sonido. Al final de cada ciclo lectivo, era habitual escuchar a quienes cursaron proponer con entusiasmo: «¡Tendríamos que tener Tecnología 2!»

Sin lugar a dudas podemos decir que, en esta simbiosis entre la cátedra de Tecnología y el Estudio de Grabación, empezó a gestarse algo nuevo. El estudio fue el búnker secreto donde se empezó a tomar conciencia de algo que ya era evidente: la necesidad de crear una nueva carrera dedicada al sonido profesional. Fue así que en el año 2019, después de varios intercambios con docentes, estudiantes y profesionales del medio, el Decano de la Facultad de Artes, Dr. Daniel Belinche, propuso la creación de la Tecnicatura Universitaria en Sonido y Grabación. Asimismo se creó el Departamento de Sonido, para poder alojar esta nueva carrera. Si bien los primeros años las clases se desarrollaron a distancia, debido al contexto sanitario del Covid-19, el estudio de grabación siempre funcionó como el espacio de encuentro, reunión y discusión para la nueva Tecnicatura. Incluso, en un principio, el Departamento de Sonido funcionó en el mismo estudio, mientras la pandemia impedía la asistencia de estudiantes y docentes de forma presencial.

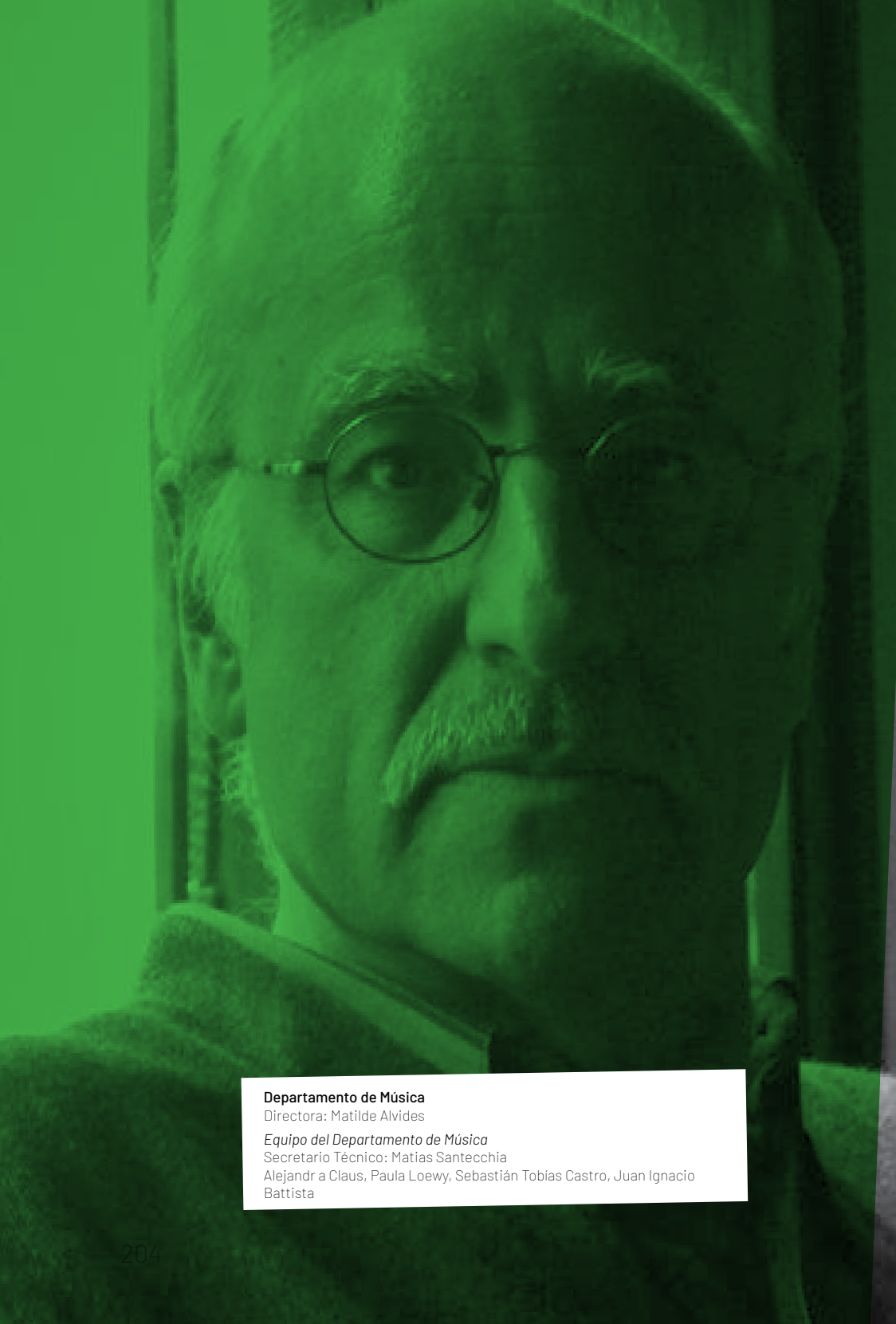
Hacia fines de 2021, con la vuelta a la presencialidad como objetivo, el Departamento de Sonido fue ubicado en otro sitio histórico y emblemático de nuestro edificio: el espacio donde supo funcionar Radio Universidad de La Plata.

Hoy en día, el Estudio de Grabación funciona como espacio principal de trabajo para la materia Práctica Profesional Supervisada del tercer año de la Tecnicatura. Asimismo se creó la Sala de Mezcla y Masterización en el anexo (Ex Radio), donde los y las estudiantes pueden realizar trabajos que requieran de un espacio acustizado y equipado para la producción musical o audiovisual.

La puerta de vidrio deja ver lo que hay detrás de ella; sin embargo, su transparencia no siempre ha sido tan clara. Celebramos las miradas que supieron atravesar esa puerta y construir colectivamente el lugar tan importante que hoy tienen el Estudio de Grabación y la Tecnicatura Universitaria en Sonido y Grabación en nuestra casa de estudios.



¹ Actualmente es el aula 101. La numeración de las aulas se cambió en el año 2022.



Departamento de Música

Directora: Matilde Alvides

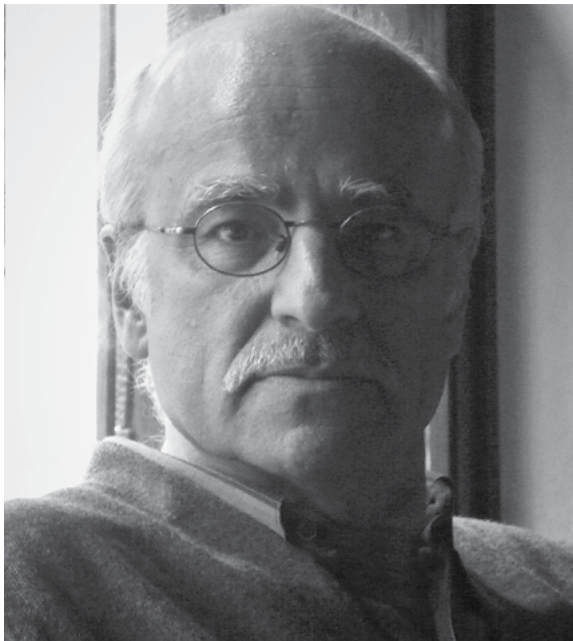
Equipo del Departamento de Música

Secretario Técnico: Matías Santecchia

Alejandro Claus, Paula Loewy, Sebastián Tobías Castro, Juan Ignacio Battista

Mariano Etkin

María Cecilia Villanueva
Departamento de Música. FDA UNLP



Mariano Etkin (2007). Foto: María Cecilia Villanueva.

Mariano Etkin (Buenos Aires, 1943-2016) fue compositor, ensayista, docente e investigador. Se desempeñó como Profesor Titular de Composición I-V, Análisis Musical (hasta 1995) en la Facultad de Artes, de la Universidad Nacional de La Plata. En la misma institución, dirigió proyectos de investigación entre 1985 y 2016.

Etkin ocupa un lugar fundamental en la escena de la música argentina y latinoamericana, siendo un referente ineludible de la creación musical para varias generaciones. La actividad desarrollada como compositor, y una larga trayectoria docente en diversas universidades, tanto en el país como en el extranjero, ha marcado un hito en la historia musical argentina, dejando una huella imborrable no solo en aquellos que estudiaron con él.

Sus aportes trascienden lo meramente compositivo, más allá del reconocimiento a la destacada figura, premios, encargos y ejecuciones de obras en importantes festivales internacionales, fue también un notable pensador y ensayista. Sus reflexiones sobre el arte y la música se han plasmado en numerosas entrevistas, conferencias y seminarios, así como también en los escritos, tanto teóricos-estéticos como analíticos.

Durante el periodo de formación como compositor, haber sido becario -en la década del 60-, del mítico Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella, dejó una marca insoslayable en su carrera. En el CLAEM pudo estudiar y estar en contacto con grandes referentes -tanto locales como internacionales- de la vanguardia musical y de otras disciplinas. Esta experiencia, sumada a las posteriores becas para estudiar en el extranjero con otras renombradas figuras, le proporcionó una visión musical más amplia que junto con los intereses por diversas culturas y realidades, tanto del país como del exterior, dieron forma a una singular manera de pensar la música. El inconfundible estilo, la profusa educación humanista y la pasión por el arte en general, contribuyeron a delinear también un perfil docente que puso en práctica

desde los inicios y en diferentes etapas como profesor universitario, tanto en la Argentina como en Canadá.

Al regresar definitivamente al país, en 1985, fue nombrado Profesor Titular de Composición y Análisis Musical en la Facultad de Artes de la UNLP. Este acontecimiento produjo un punto de inflexión y un cambio en la forma de enseñar composición en una universidad. Participó activamente en la modificación de los planes de estudios de aquella época, aportando una nueva visión sobre las asignaturas necesarias para la formación de un compositor. La vasta experiencia musical y extensa trayectoria docente, sumados al pensamiento crítico y reflexivo acerca de la composición y su enseñanza, seguramente ayudaron a sentar las bases para que, más adelante, otras instituciones también renovaran las formas de abordar los estudios de composición, dejando de lado la imitación de modelos provenientes de músicas preexistentes. Asimismo, no solo creó y dirigió, por más de veinte años, el primer Proyecto de Investigación en Análisis Musical de la UNLP, incrementando así la bibliografía específica, sino que también armó una CDteca especializada en música del siglo XX y XXI, que por extensión y contenido, posiblemente sea una de las más importantes disponible en una universidad argentina. La ininterrumpida labor docente y de investigación por más de treinta años en la Facultad, lo transformaron en uno de los profesores con mayor antigüedad de esta institución.

Aquellos que, durante los estudios en la Facultad de Artes, tuvimos el privilegio de tenerlo como profesor, pudimos dar cuenta de la pasión por la música, idoneidad y erudición, la exigencia académica y la constante motivación que transmitía para que cada uno pudiera encontrar un camino y una voz propia dentro de la música. Las clases excedían por mucho el marco de lo técnico musical, con un increíble dominio de la palabra y cultura podía desarrollar y enriquecer con maestría discusiones estéticas, filosóficas y abarcar también otras ramas del arte.

Su premisa de que un profesor de composición debía ser un compositor en actividad, fue un concepto que sostuvo siempre en la elección de los colaboradores para la cátedra. Cada uno de los que fuimos parte de ese grupo de profesores asistentes, casi todos formados en la Facultad, y que quedamos a cargo de los cursos de Composición, cumplimos con ese requisito y seguimos, en mayor o menor medida, ese importante legado y el lineamiento original de una forma de enseñanza, sumándole la propia visión y multiplicidad de experiencias en la materia.



Mariano Etkin en las Novenas Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina, 12 de septiembre de 2013, Facultad de Artes, UNLP. Foto: María Cecilia Villanueva.



Departamento de Diseño Industrial

Director: Roberto Abait

Equipo del Departamento de Diseño Industrial

Secretaría técnica: Roxana Garbarini, Rómulo Zabaleta y Cristian Brazao

“Escribe un desafío para tu asignatura en vistas a los próximos 10, 20, 50 años”

Con motivo de la celebración de los “50 años de la creación de la Facultad de Artes”, el Departamento de Diseño Industrial invitó a los y las titulares de las distintas cátedras de la carrera a que reflexionaran sobre la enseñanza del diseño industrial con una perspectiva de futuro, a partir de esta consigna:

Guillermo Andrade | Visión I

¿Cuál es la proyección del diseño industrial a partir del surgimiento de la IA? La aparición de nuevas herramientas tecnológicas nos ha permitido disminuir los márgenes de error en la etapa de desarrollo, han ofrecido mayor certidumbre al proceso de diseño y han ampliado la capacidad de generar morfologías más complejas, entre otros beneficios que seguramente puedan ampliar esta breve descripción. Sin embargo, nos enfrentamos por primera vez a una evolución tecnológica que nos interpela acerca de nuestra participación real como profesionales en el desarrollo de un producto. Este nuevo

paradigma cambia todas las reglas, no viene a sumarse como una herramienta más al servicio del hombre, nos plantea el interrogante de su alcance en reemplazarnos como ejecutores en el proceso de diseño. La hipótesis de intervención en la estética y la morfología de los objetos, siempre ligadas a variables culturales, es una incógnita que pronto develaremos.

Pablo Ungaro | Historia del Diseño Industrial

El diseño industrial es tradicionalmente una disciplina en constante cambio, influenciado tanto por el contexto cultural de cada momento histórico como por los avances tecnológicos en la fabricación y en las metodologías proyectuales. Con el creciente acceso a programas de diseño asistido por ordenador, interfaces para la construcción de prototipos, matrices, impresión 3D y la aplicación de «inteligencia artificial» en los procesos de diseño y producción, se volverá más necesario que nunca reflexionar teóricamente sobre la disciplina, en lugar de poner tanto énfasis en las habilidades técnicas. En el futuro los sistemas informáticos permitirán a personas sin formación en diseño generar “propuestas de diseño” con facilidad. Es entonces que la capacidad de reflexión teórica y de generación de sentido marcará la diferencia y esto dará un impulso significativo a una asignatura en donde se enseña a los estudiantes a investigar el pasado para comprender el presente y proyectar el futuro.

Fabrizio Garelli | Tecnología de Diseño Industrial 4 y 5

Nuestro desafío futuro es seguir formando profesionales para contribuir al desarrollo industrial y tecnológico independiente de nuestro país. Para ello, será fundamental no solo proveer a los/as estudiantes de herramientas teóricas y analíticas que les permitan abordar problemas futuros de distinta complejidad, sino también discutir y desarrollar aptitudes para la innovación

industrial y la adaptación a los avances propios y ajenos en materia tecnológica. Cuando comenzamos a dictar la asignatura, hace ya casi 15 años, la electrónica y el Arduino o la impresión 3D eran «novedades» aún no incorporadas en los contenidos de la carrera... Hoy, el auge de la inteligencia artificial y sus diversas ramas nos vuelve a interpolar y abrir un abanico de posibilidades. El desarrollo industrial requiere de políticas soberanas, y su independencia de nuestra capacidad de innovación. Ese es nuestro faro.

Ana Bocos | Taller de Diseño Industrial 1 B

Nuestro desafío es que lxs alumnxs comprendan que ingresan a una disciplina capaz de aportar a la transformación social. Que por lo tanto requiere de un fuerte compromiso con el territorio y la cultura, y el cuidado ambiental, con la fijación de carbono, con el reciclado de materiales plásticos y el uso de biomateriales. Poder articular estos conceptos con los conceptos de la forma, la función y el uso, en propuestas al alcance de todxs los destinatarixs posibles, un diseño popular que resuelva los problemas de las argentinas y los argentinos, con una fuerte identidad regional. Y que esto se acreciente con los años, se reafirme en cada proyecto y sea un rasgo identitario de nuestra carrera en la Facultad de Artes de la UNLP.

Ana Bocos | Investigación para Diseñar

Nuestro desafío para el futuro es que esta asignatura sea medular, para que lxs alumnxs puedan reconocer los fundamentos epistemológicos del Diseño Industrial, identificar los núcleos problemáticos que constituyen el objeto de estudio de la disciplina, entender el aporte de la investigación como herramienta en la construcción de conocimiento, desarrollar una actitud crítica y reflexiva a partir de la articulación entre teoría, método

y práctica, y develar el rol del diseñador industrial como sujeto político-social y agente cultural.

Juan Pablo Pireddu | Métodos del Diseño Industrial

Pensar en metodologías nuevas para los tiempos futuros, por ahí basadas en todas las herramientas de inteligencia no humana, las cuales por medio del razonamiento y pensamiento de cada futuro diseñador industrial en formación, las puedan hacer propias y discernir cual es el mejor camino para realizar un producto industrial, teniendo en cuenta el contexto socio económico, al momento que les toque ser partícipes principales dentro de la sociedad. Con responsabilidad, dedicación y pasión.

Gustavo M. Pepe | Tecnología DI 1,2 y 3 B

La tecnología avanza a pasos agigantados ,y pone a disposición de los amantes de la creación artística en todas sus expresiones, herramientas, materiales y procesos que fortalecen las virtudes creativas y llevan su materialización a una escala sin límites Desde nuestra función docente buscamos con el equipo de la cátedra volcar todas las herramientas tecnológicas necesarias en los estudiantes, para acompañar una formación plena de alternativas que ayuden a desarrollar su creatividad y fortalezcan sus logros.

Roxana Garbarini | Taller DI 4 y 5 B

Desde el Taller de Diseño Industrial 4 y 5 B visualizamos como desafío para los próximos años el trabajo sobre la probabilidad y reconocimiento de nuestras acciones en relación con el entorno. La construcción de escenarios de proyecto, que, en un sistema de conocimiento interdisciplinario, establezcan perspectivas que funcionen con y como parte de la naturaleza. Ahondando el sentido

crítico para la detección de problemas, para orientar la innovación en producto y procesos desde el campo de fronteras tecnológicas y cambios socio culturales-ambientales. Un diseño que contenga soluciones prácticas, materializaciones concretas, a la vez que amplía sus instrumentos para estimular las narrativas colectivas. Diseñar es construir sentido.

Ricardo Pablo Cortés | Taller de Diseño Industrial 2º a 5º
Cátedra A

¿Qué pasara en la enseñanza del diseño industrial en 10, 20 o 50 años? Es difícil hacer un pronóstico cierto. Hoy estamos en una etapa de cambios tecnológicos profundos y acelerados, y consecuentemente eso lleva a cambios culturales; la aparición de la inteligencia artificial genera incógnitas, preguntas e incertidumbre en nuestra profesión y en otras actividades también. No sabemos qué vendrá luego, pero tenemos que saber usar a la IA y lo que venga después en beneficio del diseño y los diseñadores, nada será como es ni como fue antes. Si pensamos de manera retrospectiva en la enseñanza del diseño, hace 50 20 ó 10 años atrás, podremos ver cómo muchas cosas se han ido modificando, acompañando los cambios tecnológicos y sociales, pero lo que sigue y seguirá en los estudiantes de diseño industrial, por sobre todo, es la búsqueda de la innovación.

Roberto Abait | Taller de Diseño Industrial 2 y 3 B

50 años de pase a Facultad de Artes y Medios audiovisuales. 40 años ininterrumpidos de democracia. Más de 60 años de enseñanza universitaria del Diseño Industrial. Esta trama exhibe, define, y complejiza el rumbo académico de nuestra carrera de cara al futuro. El Taller de Diseño Industrial como espacio troncal de la carrera intenta provocar la construcción de la pregunta como método de aprendizaje. ¿Cuál es hoy esa pregunta?

¿Cuál será la respuesta formativa en los talleres proyectuales ante los cambios de contextos políticos, económicos, sociales, tecnológicos, culturales? ¿Qué nuevos paradigmas estaremos construyendo? La respuesta conceptual a estas preguntas se ve reflejada en una frase de habitual prédica en nuestros talleres iniciales de diseño: "Pienso, luego diseño". Sostener esta concepción siempre será garantía de reflexión y construcción de conocimiento situado.

Bernardo Gregoric | Taller de Diseño Industrial 1 A

«Aprender y Enseñar a la velocidad de los cambios». La aceleración social a la que nos enfrentamos el conjunto de docentes, obligará a concentrar esfuerzos en comprender nuevos contextos culturales donde la «contracción del presente» generará un dinamismo en la sociedad nunca antes visto: estilos de vida, modas, formas de trabajo, estructuras familiares, movimientos territoriales, emergentes políticos y religiosos; cambiarán a un ritmo cada vez más veloz. El rol docente en la interpretación de las problemáticas futuras y la toma de decisiones en tiempo real, de lo que el espacio áulico en materias proyectuales requiera, serán determinantes en la producción de ese conocimiento construido en conjunto tanto por estudiantes como por docentes. Los nuevos modelos de enseñanza deberán ser capaces de adaptar sus metodologías a estos cambios de forma rápida, fluida y concisa, para lograr construir un conocimiento actual, relevante y que mantenga su vigencia incluso después de la graduación del estudiante, dotándolo de un pensamiento crítico/reflexivo que le permita afrontar los desafíos de un mundo en constante movimiento.

Fernando Fracassi | Seminario I, Diseño Industrial

"Se puede diseñar lo que se es capaz de representar", señaló el D.I. Eduardo Naso «El impulso decisivo para el

diseño, así como para su enseñanza proviene, por tanto, de las nuevas tecnologías. Su integración en los procesos de formación es un verdadero desafío, pero es lo único realmente orientado hacia el futuro.» apuntó Bernhard E. Bürdek. El diseño es un proceso alimentado por nuestra curiosidad y multiplicidad de intereses. Cuánto más variadas y multidisciplinarias, más ricos serán nuestros resultados.

Mariángeles Vicente | Dibujo Diseño Industrial I-II

El dibujo y la representación resulta un elemento nutritivo del trabajo integrado en todos espacios proyectuales de la carrera de Diseño Industrial. Es importante para nosotros el CÓMO poder en corto plazo incluir a todos en este lenguaje común. Sea analógico o digital... El conocimiento de la geometría, desde el inicio, nos pone en sintonía con las lógicas propias de la modelación digital (datos, precisión, convenciones). Por otro lado, el boceto blando que nos decanta la idea mental, esa previsualización de lo POSIBLE, requiere gestualidad, manejo gráfico, fluidez. No perdamos de vista que la tecnología, la digitalidad y la ultra velocidad de todos los procesos, nos requiere manejos instrumentales importantes con respecto a la representación y la materialización de nuestros proyectos. Lo importante pareciera ser explorar, aprender, conocer, manejar, descubrir, para luego elegir estratégicamente la herramienta necesaria en cada ocasión, para cada cosa, ante cada quien. La experimentación y la práctica nos acercarán siempre a la *expertise*.

María Gabriela de la Cruz | Seminario 2 - Elementos Epistemológicos y Estéticos

¿Quiénes diseñarán? ¿Quiénes producirán? ¿Cómo se fabricará?

Departamento de Diseño Multimedial

Director: Alejandro Maitini

Equipo del Departamento de Diseño Multimedial

Secretario técnico: Christian Silva

María Elena Reyes, Joaquín Bruno, Eugenia Montefiore (PRAE),
Martina Gómez (PRAE)

Marcas en la memoria de la carrera

Homenaje a Uriel Rubilar

Alejandro Maitini, Christian Silva y María Elena Reyes

Departamento de Diseño Multimedial. FDA UNLP

En principio, el término *multimedia* aparece en el imaginario colectivo asociado a la computadora personal: un tipo de producto hecho con la computadora, para ser usado en una computadora y que tiene como principal característica el hecho de combinar simultáneamente imagen, sonido y texto. Se populariza hacia mediados de la década de 1990, cuando la industria informática invade el mercado con máquinas capaces de soportar softwares, principalmente recreativos, en los que la imagen fija o en movimiento, el sonido y el texto se integran de modo tal que el usuario puede *interactuar* con el producto, eligiendo recorridos de lectura posibles entre una gama de opciones predeterminadas por el programa. La misma expresión, *multimedia*, se emplea en el arte compartiendo la combinatoria de lenguajes para la construcción de otro tipo de discurso. Aunque en principio no está asociado forzosamente a la presencia de lo digital, el arte multimedial implica sí, desde su origen, una relación estrecha entre arte y tecnología, que en el siglo XX se despliega y amplía como planteo estético. La tecnología, el material, el proceso de producción

aparecen como centro, o al menos como rasgo, de la poética en tanto portan en sí mismos sentido como emergentes de la cultura y la estética contemporáneas.

A comienzos del año 2006, la implementación del nuevo Plan de Estudios de la Licenciatura y Profesorado en Diseño Multimedial plantea el desafío de ser un polo de formación de profesionales capaces de aportar a la configuración de este nuevo campo de la producción artística y comunicacional, tanto desde el desarrollo de productos multimedia como desde el campo teórico en la construcción de nuevos conocimientos y definiciones en un lenguaje que aparece estrechamente ligado a las herramientas informáticas y al universo digital.¹

En este marco, aprovechamos la oportunidad para rendirle homenaje a quien fuera un alumno, y luego, un docente, artista electrónico y extensionista de la Facultad de Artes de la UNLP, Nicolás Uriel Rubilar, quien transitó la carrera comprometido con la disciplina, investigando en el campo de la multimedia y aportando siempre su mirada propositiva a cualquier proyecto en el que se involucraba. Elegimos su obra *Marcas* (2016) que se montó en el Centro Cultural Recoleta de la ciudad de Buenos Aires. Este trabajo invita a reflexionar sobre el pasado y el presente, lo que se ve y lo que está oculto, por medio de una instalación multimedial que trabaja con distintas materialidades, técnicas y tecnologías.

A continuación, compartimos lo que decía Uriel sobre su obra:

El arte tecnológico permite la temporalidad y la evolución. La obra se descubre poco a poco y el mensaje cobra más fuerza. *Marcas* trabaja justamente sobre este punto, revelando lo que las autoridades intentaron ocultar y lo que las personas no pueden olvidar. El abandono total por parte de las autoridades antes, durante y después del hecho genera impotencia en todos los ciudadanos platenses. La marca que tiñó las paredes es la

evidencia pura del desastre, hasta donde llegó el agua y todo lo que se llevó a su paso.

Con el tiempo, las marcas de las paredes se fueron pintando, pero la marca en cada uno de los ciudadanos de La Plata sigue latente y jamás se borrará. Es el dolor de la pérdida, la magnitud de la tragedia y la falta de justicia, lo que hace que hasta el día de hoy se recuerda como si fuese ayer y que aún se sienta miedo y desesperación con cada tormenta.

La obra toma la marca en las paredes y la hace evidente de nuevo, rompe poco a poco esa delgada capa de ocultamiento. La tecnología permite esta temporalidad, el impacto en los espectadores no es el mismo si la obra está completamente descubierta.

Hay algo que las autoridades nunca van a poder ocultar, justamente porque no se ve, es la marca de todos los ciudadanos que lo vivieron. Cada una de las voces relata una historia, cada relato reconstruye a modo de rompecabezas el hecho, la tragedia. «Marcas» toma estos testimonios, estas voces que jamás se pudieron callar y las expone como la contracara de lo oculto.

Una gran pared blanca durlock a mitad de camino es lo que se encuentra el espectador. Esta pared no es como cualquier otra, trae consigo una porción de historia platense. En su cara frontal hay un cabezal que poco a poco va recorriéndola a lo ancho y a lo alto. Este mecanismo posee una púa que va rompiendo una fina capa de pared, dejando expuesta una marca que se encuentra debajo. Esta marca es la que dejó la inundación del 2 de abril del 2013 en La Ciudad de La Plata sobre las paredes de las casas y edificios.

La obra evoluciona progresivamente a medida que el cabezal la recorre y revela las distintas alturas que alcanzó el agua. Mediante el descubrimiento, el mecanismo vuelve a hacer evidente esa marca.

Del lado posterior de la pared se encuentran las historias, las voces que cuentan lo que las autoridades no. La verdadera versión de lo ocurrido. Estos testimonios aparecen poco a poco proyectados sobre la pared ubicados a la altura que llegó el agua en cada uno de los casos





Marcas. Dirección general y hardware: Uriel Rubilar. Arte y Montaje: Joaquín Ávila.
Programación: Anabela Cathcart. 2016. Centro Cultural Recoleta.

En su trayectoria académica, Uriel fue un pionero en la incorporación de soluciones basadas en hardware y software libre. Así se convirtió en un referente fundamental para la comunidad del Departamento de la carrera, en todo lo relacionado con la tecnología Arduino: plataforma de creación de electrónica de código abierto que permite implementar diferentes tipos de microordenadores para

usos diversos, desde el *sensado* de espacios físicos hasta la robótica básica. Generosamente y entendiendo que el uso de estas tecnologías contribuía a una mejora en la producción, se involucró como extensionista realizando cursos abiertos a la comunidad, con el fin de hacer extensivo y masivo el uso de distintas alternativas y abordando temas como la electrónica, programación y robótica.

Sin dudas Uriel ha dejado su huella en la carrera, la Facultad y todos los que lo conocimos.

Nicolás Uriel Rubilar fue docente en la carrera de Diseño Multimedial, Facultad de Artes, UNLP. Coordinó proyectos en Infinito por Descubrir, EDUCAR, Ministerio de Educación de la Nación. Se desempeñó como especialista en contenidos digitales, educativos y culturales con medios tecnológicos. Dictó cursos de robótica y fue asesor pedagógico de nuevas tecnologías en el aula. También fue investigador en Interfaces electrónicas; artista electrónico y experto en *Hágalo usted mismo*.

¹ Esta carrera dejó atrás el viejo Plan 1996 de Licenciatura y Profesorado en Producción Multimedial (Orientación Visual – Sonora – Audiovisual).

An aerial photograph of a large, multi-story university building complex, likely the Faculty of Arts. The building has a grid-like facade with many windows. A large blue overlay covers the left and central portions of the image, while the right portion remains in its original color. The text is overlaid on the blue section.

Facultad de Artes en imágenes



1



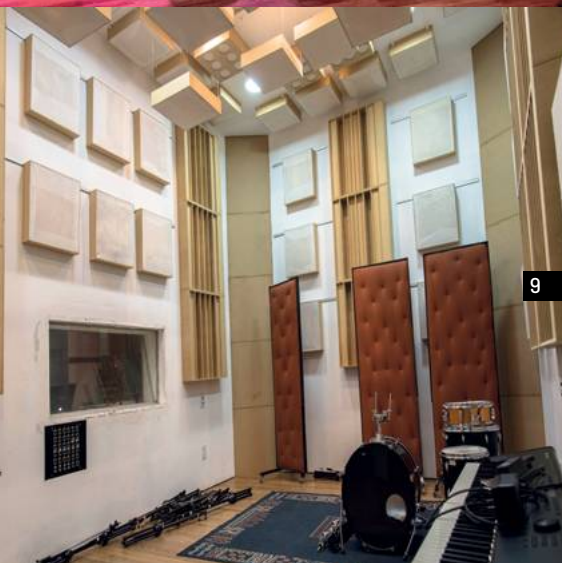
2



5



6



9



10





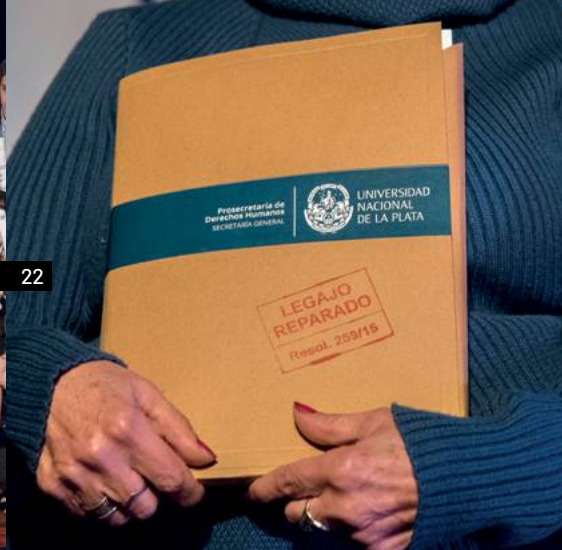
13 14



17 18



21 22





15

16



19

20



23

24

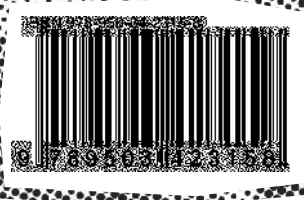


Referencias

1. Museo del calco. Pasillos internos, Sede Central, FDA UNLP.
2. Estudiantes del Profesorado en Dibujo. Fondo A. O. Nessi, IHAAA, FDA, UNLP. Publicada en la revista *Imagen* (ESBA, 1949)
3. Actividad en clase. Aula de Escenografía, Sede Fonseca, FDA UNLP.
4. Aula 205 de Grabado. Sede Central, FDA UNLP.
5. Presentación. Auditorio Roberto Rollié. Sede Central, FDA UNLP.
6. Sala de Profesores. Sede Central, FDA UNLP.
7. Curso Superior de Pintura. Fondo A. O. Nessi, IHAAA, FDA, UNLP. Publicada en la revista *Imagen* (ESBA, 1949)
8. Clase teórica. Auditorio Peluso. Sede Fonseca FDA UNLP.
9. Estudio de Grabación. Sede Central, FDA UNLP.
10. Set Audiovisual. Sede Fonseca, FDA UNLP.
11. Buffet. Sede Central, FDA UNLP.
12. Inauguración del nuevo edificio de la Sede Fonseca FDA UNLP (2023).
13. Antiguo registro de clase de Escultura. Sede Central, FDA UNLP.
14. Publicaciones de la Editorial Papel Cosido.
15. Bial de Arte y Cultura. Centro de Arte.
16. Nuevas oficinas administrativas. Anexo, FDA UNLP.
17. Clase de raku. Taller de Cerámica. Sede Fonseca, FDA UNLP.
18. Escena de una clase. Fondo A. O. Nessi, IHAAA, FDA, UNLP. Publicada en Facultad de Bellas Artes en su 70° aniversario (FBA, UNLP, 1976).
19. Presentación de tesis de la carrera de Música. Auditorio Rollié. Sede Central, FDA UNLP.
20. Clase de DCV. Sede Fonseca, FDA UNLP.
21. Acto de colación. Auditorio Rollié. Sede Central, FDA UNLP.
22. Acto Homenaje de reparación de legajos de estudiantes, graduados, docentes y nodocentes de la FDA UNLP, detenidos, desaparecidos y/o asesinados por el terrorismo de Estado.
23. Construcción de aulas nuevas. Sede Fonseca, FDA UNLP.
24. Escultura del Moises. Sede Central, FDA UNLP

Fotografía: Guillermo Serra.

Esta publicación se llevó a cabo gracias a las contribuciones de toda la comunidad de la Facultad de Artes. Agradecemos especialmente a las Secretarías, Departamentos y las distintas áreas que colaboraron en su edición.



50 FACULTAD
DE ARTES
AÑOS

**FACULTAD
DE ARTES**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA